

GALERIE

DU

MUSÉE NAPOLÉON.

TOME DEUXIÈME.

GALERIE
DU
MUSÉE NAPOLÉON,

PUBLIÉE PAR FILHOL, GRAVEUR,

Et rédigée par LAVALLÉE (JOSEPH), *Secrétaire perpétuel de la Société phytotechnique, des Académies de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gothingue, etc.*

DÉDIÉE

A S. M. L'EMPEREUR NAPOLÉON I.ER

TOME DEUXIÈME.



PARIS,

Chez FILHOL, Artiste-Graveur et Éditeur, rue des Francs-Bourgeois Saint-Michel, N.° 785.

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ FILS.

AN XII. — 1804.

PRÉCIS
DE L'ORIGINE
ET
DE L'HISTOIRE DES ARTS
CHEZ LES GRECS.

De tous les peuples dont l'orgueil compte pour quelque chose les productions du génie parmi leurs titres à la gloire, les Grecs sont à coup sûr celui dont le souvenir sera, dans tous les tems, le plus cher aux arts. Serait-ce parce que dans la Grèce un plus grand nombre de citoyens les cultivèrent, que ce respect éternel s'est attaché à la mémoire des Grecs? Non; mais parce que les artistes qu'ils nourrirent parvinrent à un degré de perfection que l'on ne retrouve dans aucun autre empire; et que si d'autres nations, par le caractère de grandeur qu'elles imprimèrent à leurs monumens, réussirent à commander l'étonnement à tous les siècles, les Grecs seuls parlèrent tout à-la-fois à l'esprit, au cœur et au sentiment des hommes de tous les âges, par le charme, la grâce et la

vérité qu'ils répandirent sur les leur. Quel fut leur secret ? L'étude constante de la nature.

Une foule de bons esprits n'accordant pas peut-être à cette étude si nécessaire dans les arts, toute l'importance qu'elle mérite, s'occupa souvent à rechercher ailleurs les causes de cette excellence. L'heureuse température de la Grèce, la pureté du ciel, la fécondité du sol, la richesse des sites, l'aimable fraîcheur des paysages, la beauté des modèles, les formes constamment perfectionnées par la gymnastique, le penchant général pour les voluptés, l'émulation sans cesse accrue par un amour plus vif pour la gloire, l'esprit national, la nature des gouvernemens, enfin la brillante variété des mensonges mytologiques; telles sont les bases, ou séparées ou réunies, sur lesquelles on essaya tant de fois d'appuyer les systèmes divers sur les causes de la perfection à laquelle atteignirent les Grecs. Sans doute ces circonstances nombreuses purent et durent y conçourir; mais il est certain qu'elles peuvent se rencontrer partout ailleurs, et dans la même proportion, sans enfanter cependant un artiste, même médiocre. Elle ne sont donc pas les causes premières et nécessaires de la perfection dans les arts. Les Péruviens ne furent pas moins que les Grecs abondamment dotés des riches dons et des magnifiques spectacles de la nature; peut-être même à un esprit tout aussi délié, ajoutaient-

ils une sensibilité plus exquise : cependant la découverte du Nouveau-Monde ne rencontra ni Phidias, ni Praxitelles, chez les fortunés enfans du soleil. Il faudrait donc en conclure que la véritable cause de cette perfection dans les arts appartint à un génie particulier aux Grecs : et peut-être la sagesse ne repousserait-elle pas cette manière de résondre ce problême; car enfin le moteur éternel des destinés humaines ne doit aucun compte des priviléges qu'il accorde aux nations : mais aux yeux de la raison, malheureusement toujours bornée, répondre de la sorte, ce serait trancher la question bien plus que l'éclaicir; et quelles que soient les hypothèses, les établir sur des moyens surnaturels, c'est bien plutôt enhardir l'ignorance que favoriser la recherche de la vérité.

Peut-être conviendrait-il d'examiner si cette différence si remarquable entre les Grecs, créateurs de si belles productions, et tant d'autres peuples de l'antiquité, simplement fondateurs de si grands monumens, ne viendrait pas de ce que les arts, chez ces derniers, furent commandés, tandis que chez les Grecs ils furent inspirés. Obéir pour se conserver, telle fut la condition des arts dans tous les Empires : mais surprendre, plaire, séduire, enchanter, pour tenir un rang dans l'Etat, telle fut la leur dans la Grèce. Ailleurs les hommes captivaient les arts, ici les arts captivèrent les hommes. Donc, en Grèce, le génie des artistes

était libre, tandis qu'ailleurs il était dépendant : voilà l'unique cause de l'excellence des Grecs. En effet, si l'on examine cette condition des arts en Égypte, depuis Sésostris jusqu'au dernier des Ptolomées, et si l'on considère leurs productions dans Thèbes, Memphis et Alexandrie ; si l'on ose, en Assyrie, les consulter sur l'espèce d'impulsion qu'ils reçurent des voluptueux successeurs de l'antique Assur ; si, pendant leur séjour éphémère à Sardes, on leur demande ce qu'exigea d'eux le plus riche potentat de la terre ; si, dans Palmyre, on les interroge sur la main qui leur prescrivit d'embellir les déserts ; partout on les trouvera constamment soumis à des considérations particulières : toujours enclins, comme arts, à chercher le véritable goût, à s'approcher du beau, à deviner la nature ; mais toujours complaisans, toujours timides, toujours obéissans, et disposés à soumettre les lois de leur propre goût à l'inspiration d'un goût qui leur est étranger. Il n'en fut pas ainsi chez les Grecs. Les artistes plus indépendans des époques, rencontrèrent plus de latitude pour leur génie. Souvent maîtres du choix de leurs sujets, comme de l'application de leurs travaux, leur ambition et leur gloire furent moins d'orner que d'illustrer la Grèce, moins de laisser une grande idée de leurs talens qu'une grande idée de leur patrie ; et quand des principes aussi nobles, aussi désintéressés, aussi libéraux, sont parvenus à s'enraciner dans le cœur

de l'homme ; quand il en est venu au point de se dire : Les couronnes que me prodigueront mes concitoyens seront le prix des couronnes que la postérité décernera à leurs propres tombeaux, et leur enthousiasme pour mes productions ne sera en eux que le pressentiment de l'enthousiasme que leur mémoire inspirera dans l'avenir ; comment s'étonner alors que les arts n'enfantent que des chefs-d'œuvres, et comment veut-on qu'ils n'atteignent pas à la perfection dans un pays où les artistes sont arrivés à raisonner de la sorte ?

Il n'entre point dans mon sujet de m'arrêter à rechercher l'origine des Grecs. Peu importe à la matière que je dois traiter, qu'ils descendent des Pelasges et des Hellènes ; que ces deux peuples se soient succédés, ou n'aient fait que la même nation ; qu'ils aient repeuplé une terre dévastée par le déluge de Deucalion, ou qu'ils doivent leur naissance à Ion, quatrième fils de Japhet. Les arts, sans doute, ne durent rien, et n'avaient rien à attendre de hordes sauvages que l'on suppose venues des rives du Danube pour échapper à l'âpreté de leurs hivers et de leur sol. On peut consulter, sur ces obscurités, les ouvrages de Court de Gébelin, de Gibert, de Geinoz, de Freret, de John Gillies, et de nombre d'autres savans qui ont écrit sur l'origine et la géographie de la Grèce, et sur l'étymologie de ce nom. Il me suffira

simplement de dire que l'ancienne Grèce comprit d'abord la Macédoine, la Thessalie, la Grèce proprement dite, le Péloponnèse, et les îles. Une autre division y ajouta, dans la suite, l'Epire et l'Illyrie. Je n'ai pas besoin de rappeler que les arts ne fleurirent pas également par tout sur une aussi grande superficie. Personne n'ignore que le Péloponnèse, la Grèce propre, et quelques provinces de la Thessalie, furent les contrées qu'ils favorisèrent le plus.

S'il me paraît inutile de m'étendre sur la géographie de l'ancienne Grèce, je crois, au contraire, important à l'entière intelligence de l'histoire abrégée de ses arts, d'entrer dans quelques détails préliminaires sur la religion de ses habitans : j'esquisserai de même rapidement le tableau et des gouvernemens divers, et des mœurs générales des Grecs. Je n'ai pas besoin de faire sentir par quels robustes anneaux les arts se rattachent à ces trois colonnes, si j'ose parler ainsi, sur lesquelles repose presque par tout l'édifice des grandes sociétés. En les laissant derrière le rideau, ce serait dérober la connaissance des appuis, des motifs et de l'esprit des beaux-arts chez les Grecs. Je dirai donc un mot de leur religion, source inépuisable de richesses mythologiques, toujours ouverte à l'imagination brillante des poètes, des peintres, des statuaires et des architectes : un mot sur les gouvernemens, assez long-tems l'égide de la liberté dont

les beaux-arts jouirent dans la Grèce : un mot enfin sur les mœurs, constant aliment de ce goût délicat, de cette pureté de style, et de ces grâces particulières auxquels ils parvinrent.

La théogonie d'Hésiode est le plus ancien des ouvrages connus sur les religions qui furent tour-à-tour en honneur dans la Grèce. S'il faut en croire Hérodote, l'Egypte avait fourni ses dieux aux Grecs; et cette opinion, qu'il est assez difficile de ne pas embrasser quand on rend justice aux précautions qu'Hérodote avait prises pour s'assurer de la vérité, dément formellement l'opinion de quelques savans qui ont cru voir dans la Phénicie le berceau de ces mêmes dieux. Il paraîtrait que Gébelin ne s'est arrêté ni à l'une ni à l'autre de ces autorités. Ne s'écartant point de son sytème sur les Peslages, il a établi que, dans l'origine, ces peuples formaient une foule innombrable de petites associations ou républiques qui avaient chacune leur asyle, leur territoire et leurs dieux. Lorsque le besoin de se rapprocher se fit sentir, et qu'à la longue, un corps de nation se forma de la réunion de toutes ces petites bourgades, chacune d'elles apporta ses divinités : en ajoutant leurs forces physiques au faisceau des forces générales, elles n'entendirent point renoncer à leur culte ni à leurs dieux; de là cette multitude de divinités adorées dans la Grèce. L'abbé Banier s'arrête à une

autre origine. En admettant que les astres durent être le premier objet de l'adoration de l'homme, il pense que les Grecs, éprouvant des besoins jusqu'alors inconnus pour eux, et nécessairement introduits dans la société par le seul effet de la réunion, divinisèrent tous les objets dont ils désirèrent ou redoutèrent l'influence; que de là naquirent les divinités des mers, des fleuves, des fontaines, des lacs, des montagnes, des forêts, etc. Il va plus loin, et faisant jaillir les passions de l'accroissement des besoins, il trouve, dans cette liste des passions, une nouvelle série de Dieux, tels que la Crainte, la Pitié, la Terreur, la Vengeance et l'Amour.

On conçoit déjà combien une religion qui divinisait non-seulement les objets qui frappent les sens, mais encore les passions qui agissent sur l'ame, dut être favorable aux conceptions du génie dans les arts, et quelle inépuisable variété elle dut répandre sur leurs productions. Quand bien même ce système de n'apercevoir que des allégories dans les divinités de la Grèce serait une invention moderne, il est indubitable que les arts l'auront devancé, pressenti, deviné; et que dès-lors ils en auront usé comme d'une vérité déjà reconnue et avouée dans l'antiquité pour accroître le domaine de leur empire, et fertiliser d'autant le vaste champ dans lequel ils moissonnaient.

Il faut avouer cependant que ce penchant à n'apercevoir que des allégories dans les nombreux objets du culte chez les Grecs; que ce désir d'expliquer leur mythologie ou par l'histoire des événemens, ou par l'histoire naturelle; que l'intention de trouver des rapports, des conformités, des analogies entre leurs dieux et les dieux de quelques autres nations, et de tirer de leurs erreurs religieuses une démonstration de la vérité de telle ou telle autre religion; il faut, dis-je, avouer que l'abus de ces diverses études entraîna souvent nos savans bien loin, et que la raison ne confirma pas toujours ce que l'esprit avait embelli de tous ses charmes.

Des hommes d'un mérite distingué ont plus nouvellement porté le flambeau d'une saine critique sur ces systèmes divers. Heine, Herman, Bougainville, Rabaut-Saint-Etienne, Dupuis, etc., ont laissé bien peu de chose à désirer sur cette matière; et ce sont leurs écrits que l'on peut consulter avec fruit sur une discussion dont les savans se sont tant de fois occupés depuis la renaissance des lettres, et dont l'examen serait étranger à l'objet de cet ouvrage.

Les Grecs admettaient et adoraient douze grands dieux. Ils les nommaient Zeus, Hera, Poseïdôn, Arès, Apollôn, Hermès, Pallas, Artémis, Démèter, Aphroditè, Ephaistos, Vesta. Ces dieux sont les

mêmes que ceux dont les noms nous ont été transmis par le latin, et que nous avons traduits ainsi, Jupiter, Junon, Neptune, Mars, Apollon, Mercure, Pallas ou Minerve, Diane, Cérès, Vénus, Vulcain, Vesta.

Les divinités d'un ordre inférieur étaient les génies et les héros, qu'après leur mort on plaçait au rang des dieux. Je dis après leur mort, car les Grecs eurent cela de particulier, que leur philosophie ne leur permit jamais de décerner les honneurs divins à un homme pendant sa vie. C'était aux Romains qu'il était réservé de donner des exemples fameux d'une semblable bassesse, et de faire fumer l'encens sur les autels de tel monstre, que le lendemain le poignard de quelques conjurés effaçait de la liste et des dieux et des hommes.

La multiplicité des dieux multiplia nécessairement les lieux où l'on dut les honorer, et ainsi s'étendirent le domaine et les limites des arts. Non-seulement on érigea des temples à ces divinités, mais encore des bois leur furent consacrés; et l'on désigna, sur le territoire des différentes cités, des champs privilégiés dont la propriété leur fut spécialement assignée.

La disposition particulière des temples, et le choix même des emplacemens sur lesquels on les érigeait,

étaient de nature à éveiller l'imagination des artistes, à leur inspirer de grandes idées, et à enflammer leur émulation par la certitude de voir leurs conceptions frapper sans cesse tous les regards. Soit que ces temples fussent placés dans l'intérieur ou à l'extérieur des villes, on choisissait constamment, pour les bâtir, les lieux les plus élevés et les plus apparens. En condamnant, pour ainsi dire, l'architecture à cette continuelle évidence, il en dut naître le double avantage d'inspirer aux artistes le désir d'imprimer, d'un côté, à leurs concitoyens une grande estime pour leurs talens par des compositions architecturales, dont l'aspect toujours inévitable, entretint constamment l'admiration; et de l'autre, de donner à l'étranger une grande idée de leur patrie, en appelant, à son arrivée, ses premiers regards sur les chefs-d'œuvres des hommes qu'elle possédait. Ainsi; de ce que les temples étaient placés sur des éminences, le goût dut insensiblement indiquer à des hommes bien organisés, la nécessité de les mettre en harmonie avec l'ensemble de la ville elle-même ou des sites environnans. Le besoin des belles proportions dut se faire sentir, pour empêcher que l'édifice ne contrastât ou ne grimaçât. La grandeur des lignes, la majesté des masses durent paraître préférables aux ornemens frivoles que les distances dévorent. Les façades, constamment placées vers l'orient, durent faire calculer tous les effets de la lumière, et étudier quelle plus

imposante magie les deux astres, dont le flambeau se partage les heures, viendraient environner ces frontispices augustes. La volonté de parler éloquemment aux yeux de tous les points et a tous les éloignemens, dut créer la science de la perspective; et de-là sortirent la grandeur de l'ordonnance, le bel accord de toutes les parties, la simplicité des détails, la pureté du style. Cette perfection enfin de l'architecture chez les Grecs, dut être le résultat heureux, mais nécessaire, mais inévitable, et non encore aperçu peut-être, du choix des lieux que la religion consacra au culte des divinités.

Deux motifs conduisaient les Grecs dans ces temples, la crainte et la reconnaissance. L'une et l'autre s'exprimaient par des présens, l'une pour conjurer le courroux; l'autre pour reconnaître les faveurs. Les animaux, les dépouilles des vaincus, les fleurs, les fruits, n'y disputaient jamais aux arts, ou rarement du moins, l'honneur de composer ces offrandes. Elles consistaient ordinairement en vases de bronze, d'argent ou d'or, en trépieds, en candélabres, en couronnes, etc. La vanité, ce vice commun à tous les hommes, et dont on vit souvent la puissance agir sur les Grecs avec plus d'autorité que sur aucun autre peuple de la terre; cette vanité, dont l'exagération rendait Sicyone si orgueilleuse de son antique origine, l'armait si fréquemment contre Argos, qu'une prétention non moins puérile voulait placer de même au sommet des

siècles, et l'entretenait dans l'habitude de n'envisager les autres Grecs que comme une création nouvelle; cette vanité qui, dans Mycènes, inspirait aux plus faibles de se croire les égaux d'Hercule, parce qu'ils marchaient sur la même poussière qu'il avait foulée; que Thèbes appuyait sur les exploits de l'antique Cadmus, et qu'accroissait encore l'art de *peindre la pensée*, dont l'invention enflait son cœur, et l'accoutumait à regarder avec dédain le reste des mortels; que Corinthe, malgré l'humiliation que lui faisaient éprouver la nouveauté de ses murs et sa longue dépendance, cherchait à justifier par l'éclat qu'elle devait à la sagesse de Périandre; que la superbe Athènes poussait bien plus loin encore que ses sœurs, et portait jusqu'à ce point, de ne vouloir avoir rien de commun avec le sang des hommes, et de ne reconnaître pour aïeule que la terre même qu'elle honorait de son poids; cette vanité enfin dont les vertus même de Sparte n'étaient pas exemptes, et que décelaient l'âpreté de ses mœurs, la rudesse de ses institutions, et son mépris affecté pour les connaissances humaines; cette vanité, dis-je, devait présider impérieusement, non-seulement au choix des matières les plus riches pour ces sortes d'offrandes religieuses, mais encore aux formes élégantes, au dessin agréable, au fini précieux des objets offerts. En prodiguant aux dieux l'or, l'argent, le marbre, l'airain, l'ivoire, les Grecs eussent pensé que par la nature même de ces dons, ils se trouveraient

confondus avec la foule ordinaire des hommes ; et jaloux de l'emporter même sur les rois, par une magnificence indépendante de la matière, les arts durent mettre à profit, pour leurs progrès, cette disposition des esprits ; et par cette raison que les Grecs en corps luttaient de recherche dans leurs offrandes avec les autres peuples, et chaque Grec individuellement avec ses compatriotes, les artistes durent également lutter d'excellence entr'eux pour fournir et satisfaire à la vaniteuse délicatesse, et au goût toujours plus épuré et plus difficile de ce peuple ingénieux et devenu à la longue connaisseur. Si l'on considère que le luxe de ces offrandes dut sur-tout s'étendre aux autels divers des oracles si révérés par les Grecs superstitieux ; si l'on réfléchit que le pillage tant de fois répété du fameux temple de Delphes, enrichit tour-à-tour tant de nations conquérantes, sans jamais épuiser ses trésors, ni tarir le faste des donateurs ; si l'on se rappelle enfin que la religion multiplia ces oracles, et qu'indépendamment de celui de cette ville de Delphes, si vanté dans l'antiquité, ceux de Dodone, d'Amphiaraüs, et nombre d'autres, durent solliciter la générosité des Grecs en fournissant sans cesse un aliment à leur indiscrète curiosité, l'on sera, j'ose le dire, effrayé des innombrables objets que les arts durent produire pour suffire à ces offrandes, et de l'élégance à laquelle il leur fallut atteindre pour contenter les faiblesses de la crédulité, toujours prête à mesurer la faveur

des dieux sur le prix des dons qu'elle apportait sur leurs autels.

Les fêtes nombreuses instituées en l'honneur de ces mêmes dieux, offraient encore un vaste champ au génie des arts. Il serait trop long de les rappeler toutes ici. Les unes se célébraient tous les ans, les autres ne revenaient qu'à des périodes plus éloignées : tous les cinq ans, par exemple ; telles les fêtes d'Eleusis, telles les Brauronies : tous les neuf ans même, telles les Daphnéphories. Plus il s'écoulait de tems entre les époques fixes de leur célébration, plus leur spectacle, par sa rareté, attirait d'étrangers ; plus, par conséquent, les Grecs s'y piquaient de magnificence, et plus ils avaient besoin de recourir aux arts. Il ne faudrait pas en conclure cependant que celles qui se célébraient tous les ans fussent traitées avec plus d'indifférence ; il en était quelques-unes dont la solennité était pour eux de la plus haute importance : les Panathénées étaient de ce nombre. C'est au culte de Minerve qu'elles étaient consacrées Ericthon les avait fondées, et les avait appelées Athénées. Dans la suite elles furent négligées. Thésée les rétablit ; il en augmenta l'éclat : il voulut que non-seulement Athènes, mais encore toutes les villes de l'Attique, fussent tenues de les célébrer, et qu'elles rassemblassent tous les habitans de cette contrée. Enfin ce fut de ce héros qu'elles reçurent leur nom. Les

Dionysiennes étaient également solennelles, et peut-être même plus encore ; car elles marquaient, pour les Athéniens, le renouvellement de l'année. Ainsi que les Panathénées, ainsi que les fêtes d'Eleusis, et plusieurs autres de la Grèce, elles étaient distinguées en grandes et petites ; et l'on disait de la sorte les grandes et petites Dionysiennes, les grandes et petites Panathénées, et ainsi des autres. Cependant cette dénomination de grandes et petites n'avait pas la même signification pour les unes comme pour les autres : par exemple, la grande et petite Dionysienne se succédaient, et l'une n'était que la préparation à l'autre ; tandis qu'il n'en était pas également pour les Panathénées. La grande Panathénée ne revenait que tous les cinq ans, et les petites se célébraient tous les ans.

Si toutes les fêtes de la Grèce eussent ressemblé aux Dionysiennes (1), elles ne mériteraient pas sans doute l'honneur de passer pour avoir eu une influence heureuse sur les beaux - arts. Les Dionysiennes tenaient plus à la licence des mœurs qu'à la pompe des dieux, et la licence tue les arts. Ils ne respirent que par le goût ; le goût est l'enfant des grâces, et les grâces fuient devant la licence.

---

(1) Les Anthestéries, que l'on célébrait également en l'honneur de Bacchus, dans le printems, pendant le mois Anthistérion, étaient de même licencieuses. Elles duraient trois jours ; les maîtres prenaient la place de leurs esclaves, et les servaient à leur tour.

Les Orgies qui, depuis, portèrent à Rome les noms de *Bacchanalia* et *Liberalia*, ne furent qu'une imitation des Dionysiennes, et c'est assez pour en donner une idée. C'etait Bacchus que l'on célébrait dans ces jours de désordres. Pendant cette ivresse publique, les femmes oubliaient la dignité conjugale, les filles même renonçaient imprudemment à la parure de la pudeur. Les cheveux épars, le front couronné de pampres, le thyrse à la main, le sein, pour un moment étranger aux amours, à peine couvert de la peau des tigres consacrés au dieu dont elles semblaient tourmentées, furieuses, elles courraient sans objet comme sans retenue, et souillant les rues, les places, les champs du spectacle de leur démence et de leur nudité, elles ne trouvaient dans la nature silencieuse à leur aspect, que l'écho dont l'esclave obéissance se prêtât à répéter leurs cris. Les hommes, non moins aveugles, non moins insensés, tout-à-coup transformés en Pans, en Silènes, en Satyres, secondaient, par une effronterie moins rebutante peut-être, ces emportemens impudiques, et le peuple le plus poli de la terre, descendait à n'être, pendant quelques jours, que la fange la plus impure de l'espèce humaine. Que pouvaient les arts pendant ces rapides instans de folie? Se voiler.

Il n'en était pas ainsi, par exemple, des Panathénées; tout y était religieux, tout y était grand : elles

semblaient emprunter leur dignité de la déesse même qui en était l'objet, et Minerve imprimait sa sagesse, sa gravité, son imposante majesté sur tous les détails de ces jours solennels. Thésée avait voulu que chacune des villes ou colonies de l'attique fournît un bœuf pour le sacrifice; et ce tribut, que la piété acquittait avec joie, assurait à Minerve l'honneur si rare de l'hécatombe. Telle était la part de la déité : les arts trouvaient la leur dans les prix proposés pour trois sortes de combats. La course était le premier; les combattans luttaient d'abord d'agilite dans la course à pied, d'adresse ensuite dans les courses de chars : ces courses se faisaient aux flambeaux. Des combats gymniques étaient l'objet du second. Le troisième prix était accordé à la poésie et à la musique. On promenait encore, dans ces grandes solennités, le navire spécialement appelé le *navire de Minerve*, orné de la tunique dite le *peplus* ou *peplon* de la déesse (1).

---

(1) Ce *peplon*, dont le nom se présentera plus d'une fois dans cet ouvrage, surtout dans la description des Antiques, était un habit de femme, que par conséquent les sculpteurs appliquaient aux déesses : c'était une espèce de tunique ou manteau sans manches, bordé d'or et de poupre, qui s'attachait sur l'épaule avec des agrafes. Celui de Minerve était blanc, brodé en or, sur lequel on représentait quelquefois les actions mémorables de la déesse, et c'en était une de cette espèce que l'on promenait pendant les Panathénées Les dames romaines en offraient un tous les cinq ans à Minerve, et elles s'attachaient à le rendre

Les Apaturies, époque solennelle de l'admission des jeunes gens d'Athènes dans leurs tribus respectives, après le serment prêté par leurs pères et leurs mères qu'ils leur avaient véritablement donné le jour; l'Antimachie, instituée pour perpétuer le souvenir de la victoire d'Hercule sur les Méropes, et du déguisement heureux qui le garantit du fer de ses ennemis; les Brauronies, consacrées à la mémoire de la délivrance d'Iphigénie et d'Oreste, ainsi nommées du

---

magnifique. Homère dit, en parlant de Minerve : Elle se dépouille de son peplon pour endosser ses armes, ou le harnois guerrier.

Quant au navire dont il est question ici, il faut savoir que ces navires sacrés étaient communs dans l'antiquité. Tous les ans, en Egypte, on consacrait un vaisseau à Isis. Celui sur lequel on nourrissait pendant quarante jours le bœuf Apis, avant de le conduire à Memphis, était également au nombre de ces navires sacrés, ainsi que celui que l'on employait pour faire traverser le lac Achéruse aux morts, origine de la fable d'Orphée sur le passage de l'Achéron.

Les Grecs imitateurs de tant d'usages religieux de l'Egypte eurent aussi leurs navires sacrés Athènes en comptait plusieurs, tels que l'Antigone, le Démétrius, l'Ammon et celui sur lequel on portait tous les ans à Délos les présens qu'on offrait à Apollon pour acquitter le vœu que Thésée avait fait à ce dieu pour le succès de son expédition de Crète, et dont on se servait aussi pour ramener à Athènes les généraux que l'on privait du cammandement; enfin celui de Minerve dont il s'agit dans cet ouvrage. Celui-là ne servait point à la mer; mais, par le moyen de certains ressorts, on était parvenu à le faire aller sur terre, et il semblait marcher tout-à-la fois à la voile et à la rame. On l'employait, comme nous l'avons dit, lors des grands Panathénées, pour porter au temple de Minerve le peplon sur lequel étaient représentés et la guerre des Dieux contre les Titans, et les hauts faits des héros d'Athènes.

lieu même où ce fils d'Agamemnon déposa la snatue de Diane après l'avoir enlevée de la Tauride, et nombre d'autres fêtes, non moins augustes, frappaient fréquemment les yeux des artistes, et ce ne fut pas la moindre cause de la perfection à laquelle ils atteignirent. Si, naguère, j'attribuais à la disposition même des emplacemens que les Grecs choisirent pour ériger les temples et d'autres édifices publics, les belles conceptions de leur architecture, il est de même naturel de reconnaître l'absolue nécessité des beaux et successifs développemens de la peinture et de la sculpture dans le spectacle constant et périodique des fêtes de la Grèce. S'il n'est donné à la peinture de ne saisir qu'un instant de la vie des personnages dont elle s'empare; si les droits de la sculpture n'ont d'autre puissance que d'exprimer les formes extérieures du corps; si, condamnées l'une et l'autre à ne détacher que quelques points du grand tableau de la nature pour les imiter, faudrait-il en conclure que l'attention que réclament d'eux ces uniques objets suffit seule pour les inspirer? Nullement: le génie dans les arts ne s'éveille que par les grandes masses. Le poète, plus heureux que le peintre et le sculpteur, décrit tout; mais les productions des deux derniers seraient sans poésie, si leur conception ne se fût emparée d'avance de tout ce que le poète a le pouvoir d'accumuler dans ses chants. L'aspect d'un site agréable ne rend pas un homme paysagiste;

c'est l'examen des pittoresques variétés d'une contrée, ce sont les nombreux accidens épars sur la surface d'un Empire, c'est la brillante parure du globe, c'est l'echarpe éclatante dont fut ceinte la terre dans tous les siècles, que l'œil avide de l'artiste poursuit, saisit, embrasse; que son imagination agrandit, enrichit, ou ressuscite ou restaure; que son esprit examine, analyse, décompose et recompose : c'est de ce grand ensemble que jaillit l'étincelle de son génie; et s'il enfante un paysage que l'on admire, il ne l'eût point si bien exécuté, si son intelligence n'eût eu présent le spectacle entier de la nature. Qu'importent les actions partielles des hommes! Suffit-il d'être témoin d'un grand acte de clémence, d'un grand mouvement tragique, d'une infortune mémorable, d'une bataille remarquable? Non : sans les grandes masses de l'histoire, il n'y aurait ni peintres ni sculpteurs; il n'y aurait que des copistes. Il n'y a point de vie dans l'imitation. Ce sont aux souvenirs, réveillés par l'objet que l'artiste veut représenter, qu'il doit l'expression que son art leur imprime.

L'ASPECT continuel de ces grandes masses des pompes publiques a donc concouru à la perfection des arts dans la Grèce. La décadence de ces arts date de l'époque où ces pompes devinrent plus rares, et ils s'éteignirent totalement quand elles disparurent de la terre. Dans les siècles modernes, plusieurs

causes de perfection dans les arts nous ont été communes avec les Grecs ; mais cette ressource des pompes publiques nous a manqué, et dès-lors nous n'avons pas été si loin qu'eux; et l'on a mis sur le compte du climat ce qui n'appartenait qu'à la différence des usages.

Cette perfection dans les arts suppose l'activité dans les artistes, et ceci se rattache à la nature des gouvernemens. C'est ce que je vais sommairement et rapidement examiner.

L'enfance des arts dut être, dans la Grèce, compagne de l'enfance des lois. Nécessairement voisins, les uns et les autres, de l'ignorance des peuples ou nomades ou émigrans, dont l'arrivée sur ces terres fut l'origine de cet Empire, leur faiblesse commune ne put avoir des époques séparées. La splendeur dont la brillante imagination des poètes se plut à entourer les premiers rois de ces contrées, ne prouve rien en faveur des arts ; et tandis qu'aujourd'hui même notre oreille se plaît encore à retrouver dans nos vers les noms harmonieux de Tantale, de Tyndare, de Cécrops ou d'Alcide, notre délicatesse serait peut-être très-alarmée, si nous en étions réduits à habiter les palais de ces demi-dieux, si vantés et si peu connus. La seule vérité que l'on puisse saisir au travers des riches fictions des Muses

de l'antiquité, imitées ou répétées par les poètes de tous les siècles, c'est que les Grecs ne virent jamais les sceptres de leurs vastes états réunis dans une seule main. Amphiction, troisième roi d'Athènes, en eut peut-être le projet, sans avoir la puissance de l'exécuter; du moins fut-il le premier qui conçut l'idée de ne former des différens États de la Grèce qu'un seul corps politique, et de ne donner qu'un intérêt à tant d'intérêts divers; mais en composant un conseil central de députés de tous les états, il ne fit qu'un édifice incomplet. Sans chef suprême capable de donner une impulsion uniforme aux décisions de ce conseil, il ne résulta de cette absence de pouvoir que la scission respective de ces divers États, qui, presque tous, se constituèrent en républiques, mais avec des modifications différentes. Ces premiers tems se passèrent dans les troubles toujours inévitables, quand les peuples sont trop nouveaux encore pour avoir des idees saines sur le régime qui leur convient le mieux. Personne n'ignore les divisions dont Athènes fut le théâtre, et les excès auxquels Sparte s'abandonna avant que Lycurgue et Solon vinssent imposer à ces caractères impétueux le joug de leurs lois, aussi nécessaires que sages; toutefois bien différentes dans leurs résultats, je n'entends pas en politique, parce que cet objet est totalement étranger à mon sujet, mais relativement aux arts.

SANS doute ils durent mettre bien plus de tems à pénétrer à Sparte que dans Athènes. L'éloignement que les lois de Lycurgue avaient donné aux Spartiates pour les connaissances humaines, et le mépris pour elles qui s'en était suivi ; la médiocrité des fortunes devenue constitutionnelle par le partage égal des terres, prescrit et consommé par ce législateur (1) ; le peu de valeur qu'il avait attaché à la monnaie, et la pesanteur spécifique de chaque pièce monnoyée, qui rendait le déplacement ou transport de la plus modique somme presqu'impossible (2) ; enfin l'obligation rigoureuse de vivre en commun, que l'on ne pouvait transgresser sans encourir des peines sévères (3), durent sans doute rendre leur aurore tardive.

---

(1) Les terres furent partagées en trente-neuf mille parts Trente mille furent affectées aux habitans de la campagne, et les neuf mille autres à ceux de la ville. Un chef de famille ne pouvait ni vendre ni acheter une portion de terrain. Il ne pouvait ni donner, ni léguer, ni diviser son lot. Il fallait qu'il passât intact aux fils aînés. Les puînés héritaient du mobilier. Ceux-ci étaient seuls en droit d'épousser les filles héritières du lot de leurs pères, à défaut de mâles.

(2) Il n'y avait point à Sparte de monnaie d'or et d'argent. La monnaie était de fer, et si pesante, qu'il fallait une voiture pour porter une somme de cinq cents francs.

(3) Les éphores condamnèrent à une punition sévère le roi Agis, parce qu'au retour d'une campagne qu'il avait marquée par ses victoires, il s'était permis de souper tête-à-tête avec sa femme. Il avait en cela doublement enfreint la loi, d'abord celle des repas en commun, ensuite celle qui voulait qu'on ne pût se trouver avec son épouse qu'à la dérobée.

Si l'on ajoute à ces causes premières le genre d'éducation que l'on donnait aux enfans, et progressivement aux jeunes gens, si l'on songe qu'ils étaient consacrés aux exercices les plus pénibles, et à des travaux dont la rudesse imprimait d'un côté une sorte d'âpreté à leur caractère, tandis que de l'autre leur orgueil intéressé à voir et à supporter les plus rudes châtimens sans proférer une plainte, les habituait encore à une impassibilité dont l'effet naturel était de les rendre insensibles à tout ce que les peuples policés mettent en usage pour adoucir les mœurs, on sentira que le concours de ces circonstances et de nombre d'autres que j'omets était bien fait pour écarter les arts de Sparte. Mais si les lois en général, si même les mœurs en partie les en éloignaient, il était d'autres points par lesquels ils s'y rattachaient nécessairement. Ce peuple si fier, qui dédaignait jusqu'à l'éloquence parce qu'il ne voulait pas passer pour avoir besoin qu'on lui inspirât la vertu par des discours, ce peuple était pourtant sensible à la musique et à la poésie, et son hospitalité pour ces deux muses laissait une porte ouverte à leurs sœurs. Inviolablement attaché à ses lois, mais sans se déguiser la barbarie de celles qui outrageaient la nature, il cherchait du moins à en rendre les effets plus rares. C'est ainsi par exemple que n'osant pas abroger celle qui condamnait inhumainement à périr les enfans nouveaux nés d'une complexion débile, ou mal sains, ou difformes, ils cherchaient à l'éluder en tapissant l'appartement des

femmes enceintes des portraits les plus gracieux, des figures dessinées ou sculptées d'après les plus beaux modèles, afin que la constante présence des formes les plus parfaites du corps humain frappant sans cesse l'imagination de leurs épouses, elle influât sur l'organisation physique de leurs enfans, et sauvât à ces innocentes créatures le sort cruel dont leur faiblesse était menacée. D'un autre côté, comme la gaîté était tout à-la-fois un véhicule et une conséquence de cette tranquillité d'ame que l'éducation Spartiate se plaisait sur-tout à inculper à la jeunesse, et que cette gaîté attestait cette sérénité d'esprit que les Spartiates étaient si jaloux d'affecter vis-à-vis des autres peuples, et de posséder à un degré suprême et sans aucune altération, et qu'enfin ce peuple, par son penchant pour l'épigramme, payait son tribut au caractère commun à tous les Grecs, toutes les peintures, toutes les figures capables d'entretenir cette gaîté étaient répandues dans Sparte; une statue du *Rire* était placée dans les salles destinées aux repas communs : comme de même les statues de Silène enivré se trouvaient dans les édifices publics pour entretenir le mépris pour l'intempérance (1). Enfin, malgré l'uniformité et l'apparence extérieurement modeste des maisons des citoyens, les meubles de l'intérieur n'étaient pas sans élégance; ils

---

(1) On enivrait fréquemment un esclave, et dans cet état on le montrait à la jeunesse pour lui inspirer du dégoût et de l'horreur pour les excès de la table.

avaient dans leur simplicité une sorte de recherche qui nécessitait la présence des arts, et quoique cette délicatesse de goût semblât en opposition avec l'austérité des Spartiates, l'autorité ne la réprimait pas, parce que le mobilier était l'unique héritage des enfans puînés que la loi privait des terres spécialement affectées aux aînés; tous les chefs de famille étaient intéressés au maintien d'un usage, unique ressource des cadets de leur race.

Mais un sentiment plus puissant encore que toutes ces considération, sentiment que les Spartiates portaient jusqu'à la passion et qui ne se montra jamais sans faire éprouver à un peuple le besoin des arts, c'était l'amour de la gloire. Quand une nation s'est interdite toute espèce de distinctions, que les actions les plus belles ne sont rangées que dans la classe des devoirs, et que la sévérité des principes, peut-être aussi la jalousie individuelle et secrète, relègue, confond et engloutit dans la masse générale de la gloire publique et nationale, le héros, le magistrat, l'homme enfin dont la vie mérite de la célébrité, ils n'attendent que de la main des arts les dédommagemens, la consolation, le prix que les principes de l'état leur refuse, et ces arts leur restent seuls pour les garantir de l'oubli; et si, comme à Sparte par exemple, l'uniformité des tombeaux leur ravit l'espoir de charger les leurs d'inscriptions et de trophées, s'ils n'apperçoivent dans les

palais, dans les temples, dans les places publiques aucun socle dans l'attente de leurs statues, ils désireront, pour dernière ressource, que le pinceau ou le ciseau retrace les grandes époques de la gloire nationale, parce que leur nom se sera attaché à ces époques, et que ce sera l'unique voie qui leur restera pour arriver à la postérité.

On voit donc, d'après ce peu de mots, que malgré l'esprit des lois de Sparte si contraire non-seulement à tout ce qui pouvait adoucir le caractère du peuple, dérober dans la jeunesse quelques heures à la gymnastique et efféminer les hommes par un emploi plus doux des instans de la vie, mais encore à tout ce qui pouvait donner de la splendeur aux édifices et à la décoration de la ville elle-même, on voit, dis-je, que malgré la sévérité des mœurs qui n'attachait d'importance qu'à la simplicité des vertus, qu'au développement des forces physiques, qu'à l'agilité, la santé et l'excès du courage militaire, il y avait néanmoins dans ces lois et dans ces mœurs elles-mêmes un germe caché, non pas présisément d'amour, mais de nécessité des arts, et que le gouvernement politique tout en affectant pour eux une sorte de dédain, éprouvait néanmoins un besoin toujours renaissant de leur donner une activité indispensable, et qu'il était dans la nature même des choses qu'ils y fissent des progrès comme dans le reste de la Grèce, quoique plus lentement sans doute.

Mais si l'on semblait, à Sparte, couvrir d'un voile ce besoin des arts, et si l'on faignait d'en rougir lorsque l'on cédait à la nécessité de le satisfaire, l'on affectait au contraire à Athènes de montrer toute la soif, si j'ose m'exprimer ainsi, que l'on avait de l'assouvir. Je ne cite ici que ces deux cités fameuses, parce que ce sont celles dont la conduite, les opinions, les lois et les mœurs eurent le plus d'influence sur la Grèce entière et sur ses destinées. Lycurgue, dans la création de ses lois, n'avait en rien écouté le caractère primitif des Lacédémoniens. Il n'avait point réformé, il avait détruit; il avait tout abattu pour tout reconstruire. Inflexible dans sa volonté, il s'était roidi contre les difficultés; et sans s'arrêter à les mesurer, il les avait renversées. Solon, au contraire, avait pris pour base première de son code, le caractère des Athéniens, et il leur avait donné, d'après son propre aveu, non pas les meilleurs lois, mais celles qui leur convenait le mieux.

Solon, né dans le sein des richesses, fils d'un père dont les prodigalités, le faste et le goût pour les plaisirs avaient altéré la fortune, héritier des mêmes penchants mais subordonnés à une générosité mieux entendue, forcé dans sa jeunesse de se livrer lui-même au commerce pour réparer les dépenses de son père, heureux dans ses entreprises, dans ses amis, dans l'intérieur de sa famille, Solon ne pouvait pas

avoir les mêmes idées en législation que Lycurgue. Malgré sa philosophie, malgré sa prévoyance, il dut attacher plus de prix à l'éclat extérieur de l'Etat, et aux jouissances individuelles des citoyens. Comme Lycurgue, il voulait, il entendait sans doute que la vertu fît la base de l'édifice social; mais il ne la trouvait pas dans une oisiveté plus superbe que magnanime. Lycurgue ne préparait des hommes que pour la guerre : Solon les désirait également aptes à la paix comme à la guerre. Il ne voulait pas que la paix ne fût qu'un repos, il voulait qu'elle fût une jouissance. Lycurgue n'avait créé d'activité que pour la victoire; Solon la créa pour tous les tems. On objectera sans doute qu'ils n'avaient pas affaire au même peuple, et qu'ils étudièrent le génie de la nation à laquelle ils prétendaient donner des lois. L'objection ne serait exacte que pour Solon. Lycurgue, au contraire, s'éleva au-dessus de cette règle que la raison semble imposer à tout législateur. Certes, avec le penchant que les Spartiates manifestaient pour le faste, les plaisirs, les voluptés, et je dirai même pour cette espèce de licence populaire commune à tous les Grecs, il est indubitable que si Lycurgue, en rédigeant ses lois, se fût conduit d'après les principes de Solon, les Spartiates eussent en tout ressemblé aux Athéniens. Bien loin donc que Lycurgue eût consulté, eût étudié l'esprit de sa nation pour approprier ses lois à cet esprit, il est évident au contraire qu'il

prétendit à le changer entièrement, qu'il le tyrannisa pour l'étouffer, qu'il y parvint, et que le véritable esprit national des Spartiates disparut pour céder la place à l'esprit de Lycurgue. Solon ne fit que régulariser, si j'ose parler ainsi, les passions que les Athéniens tenaient de la nature; Lycurgue renversa l'ouvrage de la nature, et créa des passions artificielles pour venir au secours de ses lois.

Il faut reconnaître, je ne dirai pas pour l'origine des arts à Athènes, mais pour leur plus puissant véhicule, mais pour le germe de leur développement rapide et de leurs inconcevables progrès, celle des lois de Solon qui chargeait l'Aréopage de veiller sur les arts et les manufactures, de demander à chaque citoyen compte de sa conduite, et de punir ceux qui ne travailleraient point. Comme cette loi ne se rattachait à la politique que relativement à la splendeur, à la richesse, et conséquemment à la puissance de l'Etat, il était présumable que ceux qui arriveraient par la suite à usurper l'autorité, n'y porteraient point atteinte. Elle leur était même favorable en ce point, qu'une loi qui commande l'occupation à tous, distrait le peuple des discussions politiques : et quel que fût le caractère des hommes qui tenteraient ou parviendraient à s'arroger la puissance, il est évident qu'il serait de leur intérêt de maintenir une loi qui dans l'activité des citoyens leur promettait de plus grandes

ressources dans les richesses générales, et les débarrassait de la crainte de l'oisiveté populaire, le plus grand ennemi des hommes appelés, ou par la forme des gouvernemens, ou par l'inspiration de leur propre audace, à gouverner les autres.

A tant de motifs d'encouragement que les beaux-arts puisèrent dans la religion et l'esprit des gouvernemens divers, il faut ajouter ceux non moins nombreux que leur offrirent les institutions, les usages et les mœurs. Et ici les jeux publics se placent au premier rang. Indépendamment des jeux que des circonstances particulières, et des événemens imprévus, tels que les victoires, les traités de paix, l'hymen ou les funérailles des hommes ou célèbres ou puissans, la réception des députés ou des Ambassadeurs des nations alliées, la visite des monarques, et mille autres occasions semblables commandaient, il était des jeux fondés, et que des époques déterminées et invariables ramenaient constamment. L'on en compta quatre principaux dont la renommée s'étendit sur toute la surface de la terre. Les jeux olympiques s'élevèrent jusqu'à ce degré de gloire de servir de dates aux nations; et une institution purement consacrée à développer les forces et le génie de l'homme, vint disputer à la nature l'honneur de diviser le tems, que jusques-là l'astre du jour s'était réservé, et qu'il n'a recouvré qu'après un grand nombre de siècles.

Les fastes du monde furent long-tems datés par les olympiades (1). Les jeux olympiques se célébraient à Olympie en Elide tous les quatre ans, et c'était à cette révolution de quatre années que l'on donnait le nom d'olympiade. Ces jeux étaient consacrés à Jupiter. Après ceux-ci venaient les jeux pythiques en l'honneur d'Apollon, que l'on célébrait à Delphes également tous les quatre ans : les jeux néméens que l'on célébrait tous les trois ans, et que présidaient les Argiens ; enfin les jeux isthmiques, que l'on célébrait tous les cinq ans dans l'isthme de Corinthe. Dans l'origine, les exercices, tels que la course et le saut, furent seuls admis dans ces jeux. Dans la suite le cercle de ces exercices s'agrandit ; on comprit la danse de plusieurs espèces ; les tours de forces et de souplesse ; l'art de lancer la balle, le ballon, le disque ou palet, la lutte, le pugilat. Ce ne fut pas encore assez au gré de l'adresse de ce peuple, tout-à-la-fois audacieux et avide de tous les genres de gloire ; il y ajouta les courses de chevaux et de chars. Enfin il prétendit à un genre de triomphe plus flatteur encore pour

(1) Cet usage de compter par Olympiades dura plus de mille ans. Il commença sept cent soixante-seize ans avant Jésus-Christ, vingt-quatre ans avant la fondation de Rome, et dura jusqu'au cinquième siècle de l'ère vulgaire. Noël, dans son excellent dictionnaire Mythologique, nous apprend qu'après la 340.e olympiade, on ne trouve plus de trace de cette manière de supputer les années, et qu'elle répond à l'an 440 depuis Jésus-Christ. Ainsi l'on a compté par Olympiades pendant douze cent seize ans.

l'orgueil, celui dont les prix ne sont accordés qu'aux combinaisons supérieures du génie; et la poésie, la musique et l'éloquence vinrent à leur tour disputer les couronnes.

Dans l'éclat de ces jeux, dans l'illustration que leur donnait cette foule de nations qui s'empressaient de venir les admirer, ces sages, ces héros, ces rois même, qui ne dédaignaient pas de se mettre au rang des combattans, et d'y chercher la gloire dans le prix que l'on accordait à l'adresse, à la force, et au génie plus puissant que la force, que de ressources, que de moyens, que d'émulation pour les arts! que d'études à faire pour la peinture, que de belles formes à saisir, de belles scènes à reporter sur la toile, d'images d'hommes célèbres à répéter! que de vainqueurs, de héros immortels, de demi-dieux offerts au ciseau de la sculpture! que de personnages, d'actions et d'époques mémorables à reproduire dans les temples, dans les cités, dans les familles! Et quand la nature en dotant le génie des Grecs, se fût montré aussi avare envers eux qu'elle se montra prodigue, les circonstances se multiplièrent à un tel point pour éveiller en eux le goût des beaux-arts, qu'ils eussent encore été les premiers hommes du monde en ce genre.

Sparte exceptée, les mœurs des citoyens des autres villes de la Grèce, et sur-tout celles d'Athènes,

secondaient cet admirable développement du génie des arts. Par-tout où l'amour de la gloire a la puissance de s'unir, sans s'altérer et se dégrader, avec l'amour des voluptés, c'est là le climat des arts; l'un en use pour nourrir l'héroïsme, et l'autre pour éloigner la licence. Les arts donnent l'immortalité aux héros, et la noblesse aux voluptés; les Grecs ne connurent point les ravages qui déshonorent les conquêtes, mais ils en obtinrent des richesses qui les justifient : ils n'associèrent point au commerce la cupidité qui le flétrit, mais ils en reçurent les trésors qui récompensent sa loyauté. Sensibles à l'élévation de l'ame, source unique des grandes actions et des grandes idées; sensibles à l'attrait de tous les plaisirs, premier principe du goût, de l'amabilité et de la politesse; jaloux de vivre dans les siècles; jaloux aussi de vivre pendant la vie, ils eussent vu, sans les arts, leurs vœux doublement trahis. Ils les associèrent donc à toutes les opinions dont se composèrent leur existence, leur bonheur et leur gloire. Ils déifièrent tous les objets physiques et toutes les idées métaphysiques. Ils trouvèrent les uns dans la nature, et demandèrent aux arts la représentation des autres. Ainsi leur imagination ardente et religieuse consacra les bois, et les arts les peuplèrent des images des dieux. Ainsi ils placèrent l'honneur et le salut de la patrie dans le courage et la force des guerriers; et les arts présentèrent les temples à la patrie pour épancher sa reconnaissance.

Ainsi l'amour du bien public appela toutes les attentions sur l'administration des états, et les arts apportèrent leurs jouissances et leurs théâtres pour détendre les ressorts des conceptions politiques, rafraîchir les idées, retremper les génies dans un repos passager, et les renvoyer plus vigoureux à l'exercice des emplois. Ainsi dans chaque foyer, tandis que le lait maternel portait la vie physique dans les veines de l'enfant, les arts plaçaient près des berceaux des effigies des grands hommes, et, par le souvenir des vertus, préparaient le bonheur à cette vie, dont le sentiment si doux de la maternité hâtait le développement. Ainsi tandis que la puissance des sens commandait les festins, les plaisirs et l'amour, les arts, par la présence de leurs chefs-d'œuvres, revendiquaient les entretiens, et détournaient la licence des sources mêmes qui la produisent.

TEL est l'aperçu rapide des causes principales qui portèrent dans la Grèce les arts à une si haute perfection. Je n'ai pas besoin de dire sans doute que leur marche comme par-tout ailleurs eut besoin du bénéfice du tems, et que ce ne fut qu'avec les siècles qu'ils parvinrent à ce degré supérieur. Les arts grandissent avec la civilisation, et celle-ci fut long-tems à se former avant d'assurer aux Grecs cette grande place qu'ils occupent dans l'histoire.

LEUR premier âge ne doit sa renommée qu'aux brillans mensonges des poëtes. Ce fut peut-être chez les Grecs que la poésie s'arrogea le plus auguste ministère. Ailleurs, et dans les tems modernes surtout, elle ne célèbre guères que les vertus dont elle est témoin. Dans la Grèce, elle créa des aïeux aux hommes même dont les exploits l'inspirèrent; elle chanta ce qui n'avait pas existé peut-être, pour rendre plus imposant ce qui existait sous ses yeux; et, plus heureuse, plus libre que de nos jours, elle n'eut pas l'histoire à ses côtés pour lui demander un compte rigoureux de ses flatteuses fictions.

CE ne fut donc que dans le troisième âge que les arts en Grèce obtinrent cette immortalité qu'on ne leur a plus contestée, parce que ce troisième âge, qui commence à Marathon et finit avec Alexandre, renferme l'espace où les titres de gloire, dans tous les genres, s'accumulèrent sur les Grecs, et que leur civilisation perfectionnée devint le modèle et l'école de toutes les nations.

APRÈS cet aperçu rapide des causes principales qui concoururent au perfectionnement des arts dans la Grèce, je vais dire un mot des hommes qui les illustrèrent par leurs talens. Je commencerai par les peintres, pour me conformer à l'usage assez généralement répandu en France, et même en Europe, de placer la peinture avant la sculpture et l'architecture; quoiqu'il

paraisse à ma raison, et que peut-être il ne fût pas difficile d'appuyer mon opinion sur l'autorité de l'histoire, quoiqu'il me paraisse, dis-je, que l'architecture ait dû, chez tous les peuples, naître la première, et qu'il soit assez naturel de penser que la sculpture ait également devancé la peinture. En effet, beaucoup d'écrivains distingués s'accordent à croire que le génie de l'imitation se sera exercé à tailler le bois ou les pierres pour représenter les objets, avant que l'idée la plus compliquée de les retracer sur la toile se soit présentée à l'esprit.

Il serait difficile de déterminer à quelle époque la peinture commença de paraître avec quelqu'éclat dans la Grèce, et encore bien moins dans quel siècle elle y fut inventée ou apportée. Plusieurs auteurs considérant comme peinture toute espèce de procédé qui consiste à assembler ou nuancer des couleurs, rattachent l'art de la tapisserie à l'art de la peinture, et paraissent enclins à chercher l'origine de la peinture chez les Grecs, dans le talent des femmes Ioniennes pour la tapisserie. Il me semblerait cependant plus naturel de supposer que la peinture, déjà perfectionnée, servit de modèle aux travaux de ces femmes; et s'il en fut ainsi, comme l'adresse de ces Ioniennes était célèbre, même avant ou tout au moins pendant le siège de Troye, cela repousserait l'invention de la peinture dans les siècles de la plus haute antiquité.

M. Watelet remarque avec beaucoup de sagacité que puisqu'Homère représente Andromaque occupée à figurer en tapisserie des fleurs de diverses couleurs, lorsque l'on vint lui annoncer la mort de son époux, il fallait que, dès le tems de ce célèbre poëte, la peinture ne fût plus réduite au simple trait, ni même au camayeu, mais qu'elle employât des couleurs de différentes espèces; et l'on sait qu'Homère chantait plus de 900 ans avant notre ère. On cite également une tapisserie sur laquelle Hélène avait représenté les combats que sa trop funeste beauté avait occasionnés, et le même savant fait remarquer à ses lecteurs que, pour l'exécuter, il fallait bien que cette princesse eût sous les yeux un dessin colorié qu'elle eût fait elle-même, ou qu'elle eût fait faire par quelqu'artiste : il en conclut qu'il faut placer long-tems avant Homère les inventeurs de la peinture linéaire, et que Cléantes et Ardicès de Corinthe, Téléphane de Sicyone, et même Cléophane, qui essaya, dit-on, de broyer des tessons de terre pour colorier ses figures, vécurent plusieurs siècles avant le chantre d'Achille. Bularque est le premier que l'on puisse placer à une époque moins incertaine, parce que l'on sait que Candaule, roi de Lydie, assassiné par Gigès, sept cent sept ans avant Jésus-Christ, lui acheta un prix considérable son célèbre tableau du combat des Magnésiens. Si ce tableau mérita d'être payé à un si haut prix par un monarque, il fallait donc que la peinture, pendant les

siècles qui s'écoulèrent entre les premiers inventeurs que nous avons nommés, et Bularque eût fait d'étonnans progrès, puisque l'on trouve encore dans cet intervalle un Hygiemon, un Dinias, qui ne savaient peindre que d'une seule couleur; un Charmade, qui, le premier, inventa de distinguer les sexes dans les tableaux. Au reste, si l'on peut s'en rapporter à Pline, on retrouverait quelques traces de cet avancement dans l'art de la peinture, à en juger par les travaux d'un certain Eumarus, qui réussit, dit-on, à représenter toutes sortes de figures. Il eut Cimon pour élève, et ce Cimon fut le premier qui donna du mouvement aux têtes, de la variété à leurs attitudes, de l'expression aux regards, qui indiqua les articulations des membres, fit sentir les muscles, et commença à draper ses figures avec grace et intelligence.

Après Bularque, soit que l'art fût tombé dans la décadence, soit que les Grecs aient négligé de conserver à la postérité le nom des hommes qui s'y distinguèrent, soit que la nature, comme cela se rencontre quelquefois, ait été plongée dans un de ces engourdissemens qui se font sentir à telle ou telle partie de l'industrie humaine, sans que l'on puisse trop en assigner une raison plausible, l'histoire garde un silence profond, et sur les noms des peintres et sur les productions de la peinture.

Il est présumable qu'elle n'aura été cultivée que par des hommes dont le génie médiocre aura, pendant quelques générations, laissé l'art dans le même état où ils l'auront reçu; il est certain, du moins, que pendant deux cent cinquante ans, tout se tait sur la peinture, et que si quelques vers d'Anacréon ne venaient pas célébrer un artiste de Rhodes, on croirait que, durant ce long intervalle, ce bel art fut totalement effacé de la Grèce : mais enfin on voit Phidias, que la sculpture réclame avec un si juste orgueil, recommencer avec éclat la liste des peintres de la Grèce.

Entre phidias et Zeuxis, l'on trouve quelques noms fameux. L'art marchait à grands pas vers les plus beaux jours de sa gloire, et cette école célèbre préparait l'époque toujours mémorable d'Apelles.

Panænus, frère de Phidias, Polygnote de Thasos, Micon, qui fut chargé des travaux du Pœcile, Dionysius de Colophon, Apollodore d'Athènes, et enfin Zeuxis d'Héraclée, tels furent les principaux peintres qui illustrèrent cette période. Zeuxis lui-même eut des rivaux non moins illustres que lui, tels que Parrhasius d'Éphèse et Timante de Sicyone. Peut-être même ces deux derniers l'emportèrent-ils sur ce peintre, dont le nom, après plus de deux mille ans, est encore prononcé parmi nous avec tant d'enthousiasme,

puisque l'histoire veut que Zeuxis, une fois dans sa vie, s'avouât vaincu par Parrhasius, et que Timante à son tour fut vainqueur de Parrhasius, au jugement du peuple assemblé.

Il semble qu'en effet celui-ci dût l'emporter sur ses prédécesseurs et ses contemporains, puisqu'il paraît qu'il fut le premier des peintres grecs qui réussit à donner un grand caractère et une forte expression aux passions. Panænus, frère de Phidias, s'était illustré par la grandeur et l'esprit de ses compositions. Il avait décoré le temple de Jupiter Olympien, et sans doute, pour flatter l'orgueil des Grecs, il avait inventé l'allégorie, en personifiant la Grèce et Salamine. Mais malgré la haute réputation de ce peintre, et celle même de Polygnote, plus fameux encore que lui, et dont il dut voir la jeunesse, il s'en fallait bien que la peinture fût encore arrivée à ce point de splendeur où on la vit sous Zeuxis, qui parut plus d'un demi-siècle après eux, et on pourrait presque dire qu'ils furent, relativement à ce grand homme, ce qu'Albert Durer et Vanheck furent, comparativement à Raphaël; encore ces modernes possédaient-ils une expression dans les têtes, et un sentiment dans la composition, qu'il est permis de croire que ces hommes, inscrits en tête de la liste des peintres célèbres de l'antiquité, ne possédaient pas, s'il faut s'en rapporter au jugement de ceux mêmes qui se sont montrés leurs plus ardens

panégyristes : en effet, malgré les éloges qu'Aristote donne à l'expression des tableaux de Polygnote, et quoique bien long-tems après Aristote, Pline ait également loué avec une sorte d'enthousiasme ces mêmes tableaux, comme il nous arrive encore aujourd'hui de parler avec admiration de Manteigne et de quelques autres de son époque, sans que l'on puisse en rien inférer relativement à Raphaël; malgré l'assentiment, dis-je, de ces écrivains recommandables, on peut douter de l'expression attribuée à Polygnote. On le vante, parce qu'il fut le premier qui représenta des figures avec la bouche ouverte, fit apercevoir les dents, et adoucit la roideur que l'on remarquait dans les personnages des tableaux de Panænus ; mais il faut convenir que de ce premier pas vers l'expression, il y a bien loin encore à l'expression elle-même, et que de la Prise de Troye de Polygnote aux Filles de Crotone de Zeuxis, la distance est bien plus grande que du jardin des Oliviers de Manteigne à la Transfiguration de Raphaël.

Il ne faudrait pas cependant que cette remarque, appuyée sur la raison, conduisit à compromettre le jugement d'hommes tels qu'Aristote, Pline et Pausanias. Le premier, qui naquit six ans avant la mort de Zeuxis, a dû voir les chefs-d'œuvres de ce peintre célèbre et des autres artistes fameux de ce tems ; et les deux derniers, qui n'ont écrit qu'à l'époque où l'école

grecque était déjà déchue, ont par conséquent dû connaître les divers ouvrages qui l'avaient illustrée dans le siècle de sa plus grande splendeur. Mais ces écrivains, en jugeant les peintres de la Grèce, auront, comme tous les hommes d'un goût sévère, préféré la partie du dessin aux autres charmes de la peinture, et tout porte à croire que si du tems de Zeuxis et des peintres qui le suivirent, elle avait gagné du côté de l'harmonie, de la richesse de la couleur et de la vérité de l'expression, elle avait perdu relativement à la sévérité et à la pureté du dessin que possédaient plus éminemment les peintres contemporains de Phidias. Ce sentiment est celui des modernes, qui, en écrivant sur la peinture, ont uni aux connaissances de l'art en lui-même, des connaissances très-étendues sur l'antiquité, et notamment du citoyen Lévêque, dont l'ouvrage, où son nom se trouve uni à celui de Watelet, sera toujours un guide sûr pour ceux qui voudront s'occuper de cette matière.

« Le coloris de Polygnote, dit-il, était dur; sa ma-
» nière avait quelque chose de sauvage; mais son
» dessin était du plus grand caractère. Dans les âges
» suivans, la couleur était devenue plus variée, plus
» brillante, plus harmonieuse, et la manière plus
» agréable; mais le dessin était devenu moins exact
» et moins pur. »

Apollodore, Pauson, Micon, Dyonisius ne s'attachèrent, à ce qu'il paraît, qu'à suivre les traces de Polygnotte, et ses imitateurs plus que ses rivaux prirent l'art où il l'avait laissé. Admirateurs de sa méthode, ils la suivirent sans la perfectionner et sans y rien ajouter. Le dernier se distingua sur-tout par sa fidélité à copier sa manière. C'était le même choix de draperies, le même goût dans les attitudes, le même scrupule pour les convenances, la même pureté de dessin. D'après cela, il est naturel de considérer Parrhasius et Timanthe qui succédèrent à ceux-là, et vécurent contemporains de Zeuxis, comme les créateurs de l'expression. Rivaux, mais sans être ennemis, tour-à-tour vainqueurs et vaincus l'un par l'autre, ils appelèrent l'attention de toute la Grèce sur leurs tableaux. Tous les écrits de l'antiquité retentissent encore de leurs triomphes, de leur faste, de l'admiration qu'excitaient leurs travaux, des honneurs dont ils furent comblés, et du prix extraordinaire dont on payait leurs productions. Cela seul suffirait pour prouver que les premiers ils parlèrent à l'ame, et l'on ne parle à l'ame, on ne touche le cœur, on ne captive l'attention générale que par l'expression fidèle des passions. Parrhasius rendait avec une sublimité rare les mouvemens musculaires du visage, la délicatesse des traits, l'élégance de la chevelure, les nombreux agrémens de la bouche, et la finesse des couleurs. Timanthe savait mieux

exprimer les passions fortes, et Parrhasius les inspirations de l'esprit; on trouvait plus de volupté dans ses compositions, et dans celles de Timanthe plus de pensées, plus de poésie. Il paraît cependant que Parrhasius, quand il le voulait, savait donner de la vigueur à ses expressions; on cite deux tableaux de lui comme le chef-d'œuvre du génie en ce genre. L'un de ces tableaux représentait un soldat pesemment armé qui volait au combat. L'ardeur, le courage et le désir de vaincre respiraient dans toute sa personne, et l'on croyait voir la sueur découler de ses membres nerveux. Le second était également la représentation d'un soldat, mais après avoir combattu, occupé à se dépouiller de ses armes. A l'élévation de sa poitrine, à sa respiration gênée, on jugeait de la fatigue extrême qu'il venait d'éprouver; il paraissait véritablement essoufflé. La renommée de Timanthe n'a pas été moins grande. Son sacrifice d'Iphigénie a passé pour le plus bel ouvrage de cette brillante époque, et il n'est personne dans les Arts qui ne sache encore comme il peignit ou représenta Agamemnon.

On juge par les peintres qui succédèrent à ceux-ci, ou commencèrent à se faire connaître lorsque ces maîtres jouissaient de tout l'éclat de leur renommée et de toute la force de leurs talens, qu'il fallait que la peinture fût alors parvenue à une grande supé-

riorité chez les Grecs, et le beau siècle d'Apelles se préparait déjà. Ce fut à cette époque que Eupompe, né à Sicyone y fonda l'école qui porte le nom de cette ville. Célèbre lui-même, mais sans que nous puissions indiquer quels travaux lui valurent sa réputation, parce que la connaissance n'en a point triomphé des âges, il eut un élève qui l'éclipsa. Ce fut Pamphile, qui lui-même fut surpassé par Apelles, dont il fut le maître. Pamphile, doué sans doute d'un esprit plus réfléchi et plus méditatif que ses devanciers, sentit que la peinture ne pouvait que gagner en appelant à son secours les autres sciences ; il cultiva donc avec soin toutes les parties des belles lettres, et se rendit familières les mathématiques et la géométrie. Ce bon esprit fit faire à l'art un pas de géant. La sagesse des compositions y gagna, et la perspective fut mieux connue, ou commença à être connue. Cette alliance des sciences avec la peinture la rendit plus recommandable aux yeux des Grecs, et ce fut à Pamphile qu'elle dut l'honneur de se voir placée au premier rang parmi les arts libéraux : tant il est vrai que l'illustration de toutes les professions dépand moins de leur objet en elles-mêmes, que de la manière dont un homme de génie sait les attacher à ce que l'homme estime le plus. Pamphile profita de cette grande impulsion qu'il avait donnée à la peinture pour s'enrichir. On tint à gloire d'envoyer les jeunes gens se former à son école. Il mit un haut

prix à ses leçons, et exigea de chacun de ses élèves, pour un nombre d'années déterminé, un talent, qui équivalait à cinq mille cinq cents francs de notre monnaie. Il fonda en principes que la peinture ne pouvait être exercée en Grèce que par des indigènes, et qu'elle ne serait le partage que des hommes de la condition la plus relevée. Ce fut au sein d'une école, ou le noble orgueil du talent résidait avec tant de puissance, qu'Apelles se forma.

A cette époque même, un maître non moins célèbre que Pamphile florissait en Grèce, et plus de détails sur ses travaux nous sont parvenus. C'était Aristide de Thèbes. On faisait des reproches à son coloris, mais on célébrait son expression. Il paraît avoir composé des tableaux d'histoire de la plus grande proportion dont on eût parlé jusqu'alors. On cite comme une chose extraordinaire pour le nombre des figures, son tableau d'une bataille contre les Perses. On prétend qu'il y en avait cent. De nos jours, ou pour mieux dire, depuis la renaissance des Arts, la connaissance de la perspective en a fait introduire un bien plus grand nombre ; on en compte beaucoup plus dans le passage du Granique et la bataille d'Arbelles. On prétend que Mnason, tyran d'Elatée, lui acheta ce tableau à raison de dix mines la figure, c'est-à-dire une somme de neuf cents francs, ce qui porterait le prix total du tableau à une somme de quatre-vingt-dix mille francs de notre monnaie.

POUR donner une preuve de l'ignorance où les Romains étaient encore dans les arts long-tems après cette époque, on rapporte que le consul Mummius ayant vu le roi Attale acheter ce même tableau d'Aristide six mille sesterces, s'imagina que c'était une espèce de talisman qui possédait quelque vertu secrète, et l'arracha de force à Attale, dont les justes plaintes sur le viol des lois de la propriété ne furent point écoutées.

APELLES parut enfin. Son nom est encore dans toutes les bouches. Il fut, dit-on, le plus grand homme de son art; telle est l'opinion générale : mais peut-être l'honneur d'avoir seul peint Alexandre a-t-il beaucoup ajouté à sa renommée; car peut-être Protogènes, Asclépiodore et Nicomaque ne lui furent-ils pas inférieurs. La réputation a aussi ses hasards. Ce qu'on ne peut refuser à Apelles, c'est le grand mérite de la modestie, c'est l'élévation de l'ame qui le porta constamment à rendre justice à ses rivaux. Protogènes lui dut sa fortune et sa gloire. Malgré son admirable talent, ce peintre était pauvre. Les hommes dans tous les siècles ont été les mêmes; ils jugent moins le mérite que le faste qui l'environne. Apelles lui offrit cinquante talens de ses ouvrages, à-peu-près cent mille écus. C'en fut assez : un homme dont Apelles avait prisé si haut les productions, devint un dieu pour ceux qui la veille le méprisaient.

On cite fort peu de tableaux d'Apelles à plusieurs personnages, ce qui ne dispose pas en faveur de son génie. On ne connaît guères sous ce dernier rapport qu'un tableau de Diane, entourée de vierges qui lui offraient un sacrifice. Mais c'était sur-tout dans le portrait qu'il excellait, et les historiens n'ont point tari sur la grace qu'il savait donner à ses figures. C'était à ce qu'il paraît sa qualité supérieure, et la seule qu'il regardât lui-même comme devant lui donner une sorte de prééminence sur ses rivaux.

Son portrait d'Antigone à cheval a été célébré comme le premier, le plus beau et le plus parfait de ses tableaux. On vante beaucoup la finesse d'une ligne qu'il traça sur un anneau que Protogènes s'occupait à peindre, dont Protogènes, absent alors, s'aperçut à son retour, et qu'il remplâça par une ligne plus délicate, à laquelle Apelles en substitua une troisième plus recommandable encore par son extrême ténuité; mais il me semble qu'il y a un peu de puérilité dans ces étoffes, et des tours de force de cette espèce ne se rapprochent guères de l'idée que l'on doit se former de la sublimité du talent d'hommes de cette étoffe.

La Vénus Anadyomène fut l'objet de la vénération des peuples qui succédèrent à Apelles. L'humidité l'ayant endommagée, nul n'osa jamais essayer de la réparer.

Comme ses devanciers et ses contemporains, Apelles peignit à l'encaustique; et d'après ce qu'en ont dit tous les écrivains qui ont pu connaître ses ouvrages, il paraît certain qu'il n'employa que quatre couleurs; mais l'on ne doit point s'étonner de l'impression profonde qu'il fit sur les hommes de son siècle, et de la haute renommée à laquelle il parvint : car il paraît qu'il fut le premier dont les tableaux semblèrent être dirigés par les Grâces. C'était la seule de tant de qualités sublimes qui distinguaient son talent, dont il tirât vanité. Comme tous les hommes supérieurs, il était modeste. Il aimait à célébrer les talens de ses confrères; il le faisait avec une franchise qui tenait tout de sa loyauté naturelle, et n'avait rien de l'affectation. Il convenait noblement que ceux que l'on plaçait au premier rang, connaissaient et pratiquaient aussi bien que lui toutes les belles parties de la peinture; mais avec une sincérité non moins noble, il se mettait au-dessus d'eux pour la grâce.

S'il est possible de dire qu'Apelles fut le Corrège de son tems, on pourrait également comparer Protogènes au Dominiquin. Il en eut la lenteur, la défiance de soi-même, le mécontentement constant de ses propres ouvrages; il lui ressembla de même par l'infortune et la pauvreté. Il dut au caractère élevé et généreux d'Apelles, de sortir de cet état déplorable, dont son talent trop long-tems méconnu par

ces Grecs, non moins superficiels que certains peuples modernes, n'avait pu le tirer. Apelles qui connaissait le caractère des Grecs et l'empire que la mode exerçait sur eux, acheta, comme je le disais tout-à-l'heure, les tableaux de son émule cinquante talens. Protogènes oublié jusques-là, devint tout-à-coup le peintre par excellence, et tout le monde voulut avoir de ses tableaux.

Protogénes passe pour avoir été le peintre de l'antiquité le plus pur; mais ses compositions étaient sans chaleur, et c'est le reproche qu'on lui fait : la timidité avec laquelle il travaillait, dut accroître encore ce défaut. Il finissait avec un soin extrême, et nécessairement l'esprit se fatigue et s'use sur le sujet que l'on retouche sans cesse. L'on a débité des fables sur les travaux de ce peintre, comme il arrive à l'égard de tous les hommes supérieurs dont la renommée occupe tant de voix. L'on a dit, par exemple, qu'en travaillant au tableau du chasseur Jalysus, et ne pouvant rendre avec la perfection qu'il désirait la bave d'un chien haletant, il saisit, dans son impatience, une éponge imbibée de couleurs qui se trouva par hasard sous sa main, et que l'ayant jetée dans un mouvement de colère contre la tête du chien auquel il travaillait, le hasard voulut que les éclaboussures de cette éponge firent ce que le peintre n'avait pu faire, et imitèrent parfaitement la nature.

Il n'est pas besoin de s'appesantir sur ce conte, pour en faire sentir le ridicule. On a de même prétendu qu'il peignit un de ces tableaux quatre fois de suite ; c'est-à-dire en couvrant toujours le tableau déjà fait d'un pareil tableau qu'il refaisait encore, afin que si le tems venait à détruire celui qui se trouvait dessus, on retrouvât celui qui serait dessous, et ainsi successivement. M. Falconet a discuté sérieusement ce procédé ; mais ne serait-il pas possible qu'il eût pris trop à la lettre le passage de Pline, qu'il avait lui-même traduit littéralement ? Quand Pline rapporte que Protogènes avait mis quatre couleurs l'une sur l'autre, afin de défendre ce tableau de l'injure du tems et de la vétusté, est-il bien certain que cela doive s'expliquer dans le sens que M. Falconet lui a donné, et ce procédé ne devrait-il pas s'entendre plutôt de quatre couches d'un vernis quelconque, ou de quelqu'autre procédé conservateur que les peintres grecs auraient connu, et dont ils auraient usé comme nos peintres modernes usent d'un vernis particulier pour la conservation de leurs ouvrages ?

CETTE époque fut au reste celle où la peinture était parvenue à son plus haut degré de splendeur. Indépendamment d'Apelles et de Protogènes, elle comptait encore Antiphile, Nicophane, Nicomaque, Asclépiodore, Aëtion et plusieurs autres qui jouissaient de la plus grande célébrité, et dont Cicéron

a prolongé la renommée jusqu'à nous ; depuis, l'art commença à déchoir, et cela se remarque, soit par la bizarrerie ou l'afféterie des sujets, soit par l'incorrection du dessin, soit par la faiblesse de l'exécution. Dans la longue liste des peintres qui succédèrent aux hommes fameux que nous venons de citer, on ne trouve guères qu'Euphranor et Nicias dignes de leur être comparés. On parle aussi d'un Timomaque, de Bysance, dont deux tableaux furent achetés par Jules César quatre-vingts talens, deux cent quarante mille de nos francs, en évaluant à mille écus la valeur fictive du talent.

La Grèce eut aussi quelques-uns de ces peintres, que les modernes désignent sous le nom de peintres de genre. Le plus renommé fut Pyreicus : il ne faisait que de très-petits tableaux, où il représentait, dans une grande perfertion, des animaux domestiques, des ânes, des fruits, des légumes, des intérieurs de boutique, et autres sujets de cette espèce. Il fallait que dès-lors, l'orgueil des peintres d'histoire eût cherché à déverser une sorte de dédain sur ce genre ; comme s'il pouvait exister des rangs dans le talent de rendre avec perfection les divers objets de la nature. Les idées fausses sont de tous les tems, parce que la vanité de l'homme est de tous les siècles. Pline a été assez philosophe pour justifier Pyreicus, et ne pense pas qu'il se soit dégradé en choisissant

de pareils sujets. Quoiqu'il en soit, le public alors ne s'arrêtait pas plus qu'aujourd'hui à ces frivoles distinctions. Les tableaux de ce peintre, et ceux de ses imitateurs, étaient recherchés, admirés et payés des prix considérables. Il paraîtrait cependant que les peintres de genres furent bien moins nombreux dans la Grèce, que les peintres d'histoire. Les historiens n'en citent que cinq ou six tout au plus, tels que Pyreicus dont je viens de parler; Serapion, dont le pinceau excellait à représenter l'architecture; Calliclès, peintre en miniature, dont la réputation fut prodigieuse; Calaces et Dionysius : et ce sont aussi les seuls dont Watelet fasse mention dans son ouvrage.

Il est possible que le préjugé, qui dès-lors faisait attacher dans les arts moins d'importance aux peintres de genre qu'aux peintres d'histoire, quoique l'on voie à cette époque aussi bien qu'aujourd'hui, le public jaloux de se procurer leurs productions; il est possible, dis-je, que ce préjugé ait été cause que les écrivains aient négligé de rapporter les noms de tous ceux qui se seront distingués dans cette carrière. Mais en admettant cette pénurie de peintres de genre, elle a peut-être pris sa source dans d'autres raisons. En général, les arts portent le cachet des mœurs des nations où ils sont cultivés. Dans les siècles modernes, on est convenu, par exemple, d'appeler peintres d'histoire, tous ceux qui représentent des

scènes héroïques quelconques. Cependant, s'il est vrai de dire que le nom d'une chose ne doit être entendu que suivant l'idée qu'il exprime, quand on dit *peintres d'histoire*, il faudrait entendre les peintres français, et le nom de *peintres de religion* conviendrait bien mieux aux peintres d'Italie. Sur cinquante tableaux sortis du génie d'un maître italien, il est de fait que les neuf dixièmes appartiennent à la religion. En France, c'est tout le contraire : sur le même nombre de tableaux, il s'en trouve toujours les deux tiers du domaine de l'histoire, tandis qu'à peine le reste est consacré à des sujets religieux. Cela s'explique facilement ; depuis nombre de siècles, et notamment depuis la renaissance des arts en Europe, la France a constamment été bien plus près de l'héroïsme que l'Italie. Les arts, ceux du dessin principalement, prenant naturellement la nuance des mœurs nationales, il est simple que chez un peuple dévot, superstitieux, soumis à la puissance théocratique, et devenu depuis plusieurs siècles assez étranger aux grandes guerres, les peintres se soient principalement adonnés à représenter les objets sur lesquels la croyance et les habitudes du peuple ramenaient plus fréquemment son imagination, et que la politique des gouvernemens avait intérêt à voir reproduire sans intervalle. En France, au contraire, depuis la renaissance des arts en Europe, il semble que le penchant à l'héroïsme s'accrut en proportion de ce

qu'il diminuait en Italie. Si la bravoure fut dans tous les tems le caractère distinctif de la nation française, il faut avouer que les occasions de le développer ont paru se presser davantage, à partir du siècle des Médicis. Les règnes de François I.er, Henri II, Henri IV, Louis XIV, une partie du règne de Louis XV, et enfin la grande époque à laquelle nous sommes parvenus, présentent à coup sûr dans notre histoire les plus grandes circonstances que l'héroïsme ait eu de se montrer général. D'après ce concours fortuit des évènemens, il est naturel de penser que les sujets héroïques se seront présentés plus fréquemment que tous autres à l'imagination des peintres français. Cela cependant n'a pas empèché que la France n'ait eu en même-tems une foule de peintres de genre, parmi lesquels il en fut un très-grand nombre de recommandables; mais leurs travaux tiennent de plus prés au luxe des particuliers, tandis que ceux des peintres d'histoire se rattachent davantage aux idées nationales. Alors, comme les écrivains, les historiens sur-tout, retracent les grandes masses des mœurs des nations bien plus que les mœurs de quelques individus, il pourrait arriver qu'en parlant de l'état des arts, et notamment de celui de la peinture en France, depuis l'époque que je viens d'indiquer jusqu'à telle autre époque, ils citassent beaucoup plus de peintres d'histoire que de peintres de genre, attendu que les premiers

appartiendraient plus que les seconds à la matière sur laquelle ils écriraient. D'après cela, si la postérité venait à en conclure que la France vit fleurir bien moins de peintres de genre que de peintres d'histoire, il est évident qu'elle donnerait dans une erreur. Ne serait-il donc pas possible que cette erreur dans laquelle la postérité tomberait à notre égard, ne fût que la répétition de l'erreur dans laquelle nous serions peut-être tombés à l'égard des Grecs ? Chez eux comme chez nous, l'héroïsme fut une des qualités dominantes du caractère national ; chez eux comme chez nous ce caractère dut enfanter beaucoup de peintres d'histoire ; chez eux comme chez nous, les résultats de ce caractère durent spécialement occuper les écrivains ; chez eux comme chez nous, lorsque ces écrivains auront eu occasion de parler de l'art de la peinture, ils auront dû parler de préférence des peintres d'histoire, parce que la nature de leurs conceptions sera rentrée davantage dans le sujet que les historiens auront traité, quoique chez eux comme chez nous, le luxe également en honneur ait dû faire éclore beaucoup plus de peintres de genre que de peintres d'histoire. Personne n'ignore que les arts passèrent des Grecs aux Romains. Il est donc présumable que les Romains modelèrent leur goût sur celui de la Grèce. Cette vérité une fois reconnue, si l'on examine cette immense quantité de peintures que l'on a recueillies

dans les ruines d'Herculanum et de Pompéïa, collection que l'on trouve aujourd'hui dans toutes les bibliothèques, grâce aux bienfaits de l'art de la calcographie, l'on verra que sur mille peintures, il n'en est presque aucune qui appartienne parfaitement à l'histoire, tandis que tout le reste suppose une bien plus grande quantité de peintres qui s'adonnaient à ce que nous appelons le genre. Je sens qu'il résulterait cependant de ce que je viens de dire, que l'héroïsme ayant été à Rome aussi bien qu'en Grèce et en France une des fortes nuances du caractère national, Rome aurait dû avoir également ses peintres d'histoire; ce qui n'est pas. Une simple réflexion suffira pour repousser cette objection; c'est qu'en Grèce aussi bien qu'en France, la peinture fut un art national, c'est à-dire un art dont les gouvernemens encouragèrent les progrès et récompensèrent les succès, ce qui ne se pratiqua point à Rome. Dans la Grèce, de même qu'en France, les arts ne furent professsés que par des hommes libres, et souvent même élevés en dignité, tandis qu'à Rome ils furent relégués dans la classe des esclaves, et devinrent par cela même entièrement dans la dépendance du luxe, et comme étrangers à l'esprit national. Si des hommes du sang des Scipions, des Metellus, des Pompées, eussent été nourris dans le sentiment, l'amour et le respect des arts, Rome aurait eu ses peintres d'histoire. Celle de ses arts nous parlerait des batailles de Pharsale et

de Carthage, comme nous retrouvons dans les arts de la Grèce celles de Marathon et de Mantinée ; comme nous voyons en France celles de Louis XIV, celle de Marengo, etc. Mais comment l'idée de reproduire de si hauts faits aurait-elle frappé l'imagination d'esclaves, qui toujours par leur naissance étrangers à Rome, et par leur état même bien plus étrangers encore à sa gloire, ne pouvaient avoir en eux aucun de ces germes d'enthousiasme et de patriotisme absolument nécessaires pour traiter de semblables sujets ? Je ne crois donc pas m'éloigner de la raison ni de la vérité, en supposant que la Grèce a produit autant, et peut-être plus de peintres de genre que de peintres d'histoire ; que plusieurs d'entre eux seront parvenus à une grande célébrité, et l'auront méritée; que si leurs noms ne nous ont point été transmis aussi fidèlement que ceux des peintres d'histoire, c'est que la vanité de ceux-ci aura dès-lors cherché à étouffer la renommée de ceux-là ; c'est que l'orgueil national toujours flatté qu'on lui retrace les actions sur lesquelles il fonde le respect qu'il attend des étrangers et de la postérité, se sera montré moins sensible aux talens seulement consacrés à lui représenter les scènes de la nature, et que malgré l'admiration que les individus leur auront portée, et le plaisir qu'ils auront goûté à jouir de leurs productions, il n'aura pas attaché la même importance à leurs travaux.

C'est que les historiens, comme je l'ai déjà dit, auront accordé plus de prédilection aux hommes dont le pinceau aura représenté ce qu'eux-mêmes décrivaient ; c'est qu'enfin les ouvrages des peintres d'histoire appartenant plus particulièrement aux monumens publics, et ceux des peintres de genre à l'intérieur des maisons des citoyens, ceux-là auront plus fréquemment que ceux-ci frappé les regards des voyageurs.

Quoi qu'il en soit, le bel art de la peinture eut dans la Grlce, comme dans l'Europe moderne, l'avantage de compter des femmes parmi ses professeurs. L'histoire nous a transmis les noms de plusieurs de ces intéressantes artistes. Voici l'ordre dans lequel M. Watelet nous les présente : Timarète, fille de Micon, qu'il ne faut pas confondre avec le célèbre Micon que nous avons cité ailleurs, mais que l'on distinguait par le surnom de jeune, et qui vivait à-peu-près à la même époque ; Irène, fille de Cratinus, peintre et comédien tout ensemble : on ignore quand il vivait. Calypso, Alcistène ; leurs parens sont inconnus. Aristarète, fille et élève d'un peintre nommé Néarque ; Anaxandra, fille du peintre Néalces ; Lala, qui était de Cizique ; et enfin Olimpias, dont on ne cite ni la patrie, ni le père, ni les ouvrages. Il n'est que deux de ces femmes artistes sur lesquelles Watelet, d'après Pline, donne

quelques détails, Irène et Lala. Cette dernière mérita le titre de *Vierge perpétuelle*, parce qu'elle ne subit jamais le joug de l'hymen. Il paraît qu'elle excella dans le portrait, et que ce fut spécialement son genre. La nature l'avait douée d'une si grande facilité, qu'elle exécutait, dit-on, ses ouvrages avec une rapidité à laquelle nul peintre antérieur ni postérieur à elle ne put atteindre. Son talent et la grâce qu'elle répandait sur ses portraits, ne perdaient rien à cette excessive rapidité d'exécution. Ses ouvrages étaient payés plus cher qu'aucun de ceux des peintres de son tems. Il paraît qu'elle gravait aussi sur l'ivoire.

D'APRÈS le coup-d'œil rapide que nous venons de jeter sur l'histoire de la peintare chez les Grecs, il est facile de concevoir que ce bel art était dans une haute estime auprès de ce peuple si célèbre par la délicatesse de son goût, et par son enthousiasme pour toutes les œuvres du génie. Cette estime est prouvée par la haute réputation dont plusieurs peintres de la Grèce ont joui, par les honneurs qu'on leur décerna, par les richesses mêmes qu'ils possédèrent, mais il n'est pas si facile de prononcer s'ils l'ont emporté sur les modernes, ou même s'ils les ont égalés. Malheureusement les pièces de comparaison ont disparu; et des productions si extraordinaires, si belles, si parfaites ont étonné les regards de l'Europe depuis les Médicis, qu'il est bien difficile de se défendre

d'une sorte de prévention favorable à ces dernières. Cependant, si l'on réfléchit à toutes les causes qui concoururent à la perfection des arts dans la Grèce, et si l'on se rappelle les détails dans lesquels nous sommes entrés à cet égard au commencement de ce chapitre, on sentira combien l'impulsion donnée vers la perfection dut être plus forte chez les anciens que chez les modernes. Il est facile d'en juger par ce qui nous reste de leur architecture et de leur sculpture. On ne disconviendra pas sans doute que leurs vestiges ne nous servent encore chaque jour d'étude et de modèles. Par quel funeste hasard la peinture serait-elle ainsi restée au-dessous d'elle-même, tandis que ses sœurs auraient si bien mis à profit les lois, les mœurs, les circonstances, le génie enfin des peuples de la Grèce, pour arriver à un degré si sublime? L'architecture et la sculpture n'ont-elles pas trop d'analogie, trop de points de contact avec la peinture, pour qu'il ne soit pas entre elles une sorte de dépandance réciproque qui les rendent pour ainsi dire solidaires dans leurs progrès? Et comment supposer qu'avec des rapports si directs, l'une fût demeurée dans sa marche si fort en arrière des deux autres? On ne peut se dissimuler, toutefois, que de nos jours la connaissance, l'alliance et l'emploi des couleurs n'aient reçu beaucoup plus d'étendue; que la découverte de la peinture à l'huile n'aie donné plus d'éclat et plus de solidité aux

tableaux, qu'elle n'aie apporté plus de vérité dans les chairs, plus de fraîcheur dans les paysages, plus d'harmonie dans les tons, plus de naturel dans les reflets; mais que faudrait-il en conclure? Que les procédés de l'art se sont perfectionnés chez les modernes; et cela ne suffit pas pour affirmer que la partie de l'art dépendante du génie n'eût été, dans l'antiquité, perfectionnée dans la même proportion. L'on a pu découvrir, acquérir, multiplier les moyens de mieux faire, sans que cela prouve que l'on ait mieux fait. S'il s'agit du dessin, on demandera si les peintres modernes en connaissent mieux la pureté, la vérité, la grâce que les anciens? Mais que l'on examine le dessin dans les statues antiques; concevons-nous une manière plus correcte? Comment se ferait-il donc que les statuaires eussent aussi bien réussi dans cette partie, et que les peintres, leurs contemporains, n'eussent pas atteint à la même perfection? S'agit-il d'expression? Mais comment tant de noblesse dans la tête de l'Apollon, tant de sentiment dans le Laocoon, tant de majesté dans la Minerve, tant d'amour et de pudeur dans la Vénus, et soutenir que le pinceau n'ait pas rendu ce que le ciseau a si bien réalisé. S'agit-il de la composition? Mais comment s'imaginer que chez un peuple où tout fut pittoresque, où les assemblées publiques, les solemnités des dieux, les cérémonies, les jeux, les fêtes, se renouvellaient chaque jour, chez lequel la

guerre et les batailles mêmes avaient leur poésie, les peintres fussent restés froids au milieu de tant d'objets capables d'éveiller l'imagination. Il serait bien moins étonnant d'avoir à les accuser de délire que de stérilité; et du moment que l'on ne peut révoquer en doute l'existence de la peinture chez les Grecs, il est impossible également de douter que les peintres n'aient mis de la grandeur, de la fierté, de l'enthousiasme, un sentiment sublime enfin dans leurs compositions diverses. En un mot, tout ce qui nous reste des compositions du génie dans les arts chez les Grecs, théâtres, monumens, marbres, tout, dis-je, porte l'empreinte de la perfection; et cela seul suffit pour autoriser à croire que la peinture aura partagé cet éclat inhérent à tous les arts de la Grèce.

Il ne faudrait pas cependant conclure de ce qui précède, que j'entende prononcer un jugement dans ce grand procès entre les modernes et les anciens. Je suis bien loin de m'arroger un semblable orgueil, et je sens trop ce qu'il me manque de lumières pour me livrer avec succès à l'examen d'une telle question; mais quelle que soit mon opinion sur les peintres grecs, mon admiration pour les chefs-d'œuvres des peintres des siècles derniers n'en est pas moins entière. On peut supposer une grande perfection dans les premiers, sans blesser la gloire des seconds, et le

mérite de ceux-ci est d'autant plus grand, qu'ils ne peuvent ou n'ont pu, ainsi que les poètes, les sculpteurs et les architectes, se former sur des modèles laissés par leurs devanciers. Pour l'instruction des poètes et des sculpteurs, Sophocle et Agesander vivent encore; mais de Xeuxis, mais d'Apelles il ne reste rien que le nom.

La sculpture chez les Grecs ne jouit pas de moins de splendeur que la peinture. Elle a relativement à la postérité cet avantage sur la peinture, que ses productions sont descendues jusqu'à nous, et qu'il nous est bien plus facile de juger de son mérite dans ces tems reculés que de celui de sa rivale, dont, comme je le remarquais tout-à-l'heure, tout, pour ainsi dire, est presque perdu pour nous. C'est aussi par la même raison que la liste des sculpteurs grecs, que l'histoire nous a transmise, est bien plus nombreuse que celle des peintres. Le bronze et le marbre étant de leur nature moins destructibles, il est naturel de penser que dès-lors beaucoup plus d'objets de sculpture que de peinture auront frappé les regards des hommes de l'antiquité qui ont écrit sur les arts, et que dès le tems de Cicéron, et à plus forte raison de Pline, un grand nombre de tableaux célèbres avaient déjà péri. Par conséquent, en parlant des peintres, il est possible qu'ils aient oublié de citer, ou que peut-être même ils n'aient pas connu, le nom de beaucoup de ces artistes.

La sculpture des Grecs ayant été, en grande partie du moins, commune entr'eux et les Romains, soit par les travaux que les sculpteurs grecs exécutèrent pour ces maîtres du monde, soit par l'élite de leurs chefs-d'œuvres que la victoire fit passer à Rome, je me réserve, pour n'être pas obligé de me répéter, de faire connaître au lecteur une grande partie de ces artistes de la Grèce, lorsque je présenterai l'aperçu de l'état des arts chez les Romains. Je terminerai donc cet article par quelques observations générales, en indiquant simplement les sculpteurs que j'appellerai, par un néologisme pour lequel je sollicite indulgence, des chefs d'époque.

Des savans du premier ordre, et Winckelman entr'autres, en traitant de l'histoire de la sculpture chez les Grecs, ont pris les différens styles pour bases de leurs divisions, et en ont admis quatre ; le style ancien, le grand style, le style de la grâce, le style d'imitation. Cela ne me semble comporter que trois époques ; savoir : de Dédale à Phidias, de Phidias à Praxitèle, et de Praxitèle à la décadence.

Il paraît généralement reconnu que les Grecs ne sont entrés que tard dans la carrière des arts. Quoique la sculpture fût déjà connue et pratiquée par d'autres peuples depuis une longue suite de siècles, Dédale la trouva totalement ignorée dans

la Grèce; et malgré l'immortalité de ce roi sculpteur, s'il créa cet art, il ne le tira pas même de l'enfance. Ce ne fut que long-tems encore après lui qu'elle commença à prendre un caractère, et que Rhœcus essaya de fondre l'airain. Depuis lui jusqu'à Phidias l'art fit des progrès. On voit un assez grand nombre de statues de marbre. Les ouvrages en bois cédent totalement la place aux métaux. Les proportions sont fixées, mais l'expression et peut-être même l'imagination manquent encore. Périclès régna et Phidias parut. Les compositions prirent de la grandeur; et peut-être serait-il permis de croire que l'on confondìt un peu ce qui n'était qu'exagération avec la véritable grandeur, car le colossal n'est pas toujours la grandeur, et il paraît que Phidias exécuta beaucoup de colosses, et qu'il employa souvent l'or et l'ivoire pour les décorer, ce qui n'est pas une grande preuve de goût. Mais Phidias était un homme de génie, et cette prédilection pour les grandes masses l'instruisit à donner un grand caractère à ses compositions; et de là naquit l'expression. Quoi qu'il en soit, on lui doit cette reconnaissance qu'il rendit, par ses travaux, les Grecs enthousiates des arts; et combien cet enthousiasme n'a-t-il pas influé sur leur admirable perfection! Que l'on juge de l'estime qu'ils faisaient des talens par un seul trait. Les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permission d'appeler chez eux Phidias pour exécuter le Jupiter olimpien,

qu'à condition qu'ils leur rendraient ou la personne même de l'artiste, ou une somme de cent talens.

DEPUIS lui, l'art ne fit que se perfectionner. On voit paraître successivement et sortir de son école Alcamène, Agoracrite de Paros, Colotès, Polyclète d'Argos, les Pytagore, Ctésilas, Naucydes, et une foule d'autres hommes également célèbres. Les Grecs renoncent à leurs préventions contre le marbre, et à leur prédilection pour l'or et l'argent comme plus dignes d'eux par leur richesse. La repoussante roideur de l'école de Dédale disparaît entièrement. Le gigantesque introduit par Phidias, est remplacé par la véritable majesté. Le besoin de grâces, de souplesse et d'amabilité dans les contours se fait sentir, et le siècle de Praxitèle est arrivé.

CE fut là véritablement le beau tems de la sculpture; ce fut alors que parurent Scopas, Léocharès, Bryaxis, Timothée, Lysippe, et vingt autres statuaires non moins célèbres, dont non-seulement les ouvrages, mais peut-être même encore les simples copies de leurs ouvrages sont encore aujourd'hui l'objet de notre juste admiration. Insensiblement le goût, le sentiment du vrai beau dégénéra. Un faux désir de gloire détourna les statuaires du véritable sentier qu'ils devaient suivre. Ne pouvant surpasser les grands maîtres qui les avaient précédés, ils oublièrent que le véritable moyen de se faire un nom

à jamais célèbre, était de les imiter dans leurs principes, dans leur manière, dans leur esprit, dans leurs procédés; et tel fut le sort ordinaire des arts chez toutes les nations où ils furent portés à un grand dégré de perfection : déplorable effet de l'aveuglement commun à tous les hommes qui les empêche de reconnaître les justes limites imposées aux arts par la nature elle-même, et d'apercevoir que lorsque l'intelligence humaine les a conduits de progrès en progrès, d'expériences en expériences jusqu'à ces limites invariables, tout ce que l'on tente pour les perfectionner, les polir, les embellir encore, ne sert qu'à les faire rétrograder.

FIN.

EXAMEN DES PLANCHES.

TREIZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

SUEUR, (Eustache le) né à Paris en 1617, mort en 1655, Élève de Simon Vouet.

LA MESSE DE SAINT MARTIN, évêque de tours, *peint sur toile; hauteur trois pieds cinq pouces, largeur deux pieds six pouces.*

Saint Martin était fils d'un Tribun militaire. Il naquit à Sabarie, ville de Pannonie, aujourd'hui Stain dans la Basse-Hongrie, au commencement du quatrième siècle, et sous le règne de Constantin. Une loi romaine voulait que les enfans des officiers portassent les armes, et par conséquent, Saint Martin suivit cette carrière dans sa jeunesse. L'époque de Constantin fut celle du triomphe du christianisme. Saint Martin fut initié parmi les catéchumènes, et de ce moment, il renonça, non-seulement aux champs, mais encore à sa famille fidelle au paganisme. Ses travaux apostoliques le firent élever à l'épiscopat, et le siége de la ville de Tours lui fut confié. Nos lecteurs peuvent recourir à l'histoire, pour s'instruire de ses nombreux miracles. Il nous suffit de parler de celui qui fait le sujet de ce tableau, et dont les écrivains religieux, du moins ceux que nous avons consultés, ne font pas mention. Il est présumable que le souvenir s'en était conservé, par tradition, à l'Abbaye de Marmoutiers, que fonda Saint Martin, et dans laquelle ce tableau était placé.

Cette tradition veut que, tandis que Saint Martin officiait pontificale-

ment, l'hostie, au moment de la consécration, se soit élevée en globe de feu au-dessus de sa tête.

Tel est le moment que le peintre a choisi, et tel est le sujet de cet admirable tableau. Tout ce que le sentiment de la plus profonde dévotion peut inspirer aux nombreux personnages qu'il a introduits sur la scène, est rendu avec une candeur surprenante et une vérité inexprimable. L'auteur ne s'est point écarté des notions que l'histoire nous a transmises sur le physique de Saint Martin ; il le représente d'une faible complexion et d'une petite stature, ainsi qu'elle nous le peint : mais qu'elle pieuse confiance dans toute l'attitude de son corps ! quel amour divin sur sa figure ! quelle ferveur dans sa prière ! Cette étonnante habileté à rendre, comme à varier l'expression, se retrouve dans tous les autres personnages, et dans le même degré de justesse. Le miracle qui s'opère n'est aperçu que par le diacre, qui se trouve placé derrière Saint Martin, et par quelques autres assistans : les gestes différens que l'étonnement leur arrache, sont ceux de la nature. La surprise, l'espèce de stupéfaction de cette femme à genoux sur le premier plan, sont surtout exprimées d'une manière inimitable, et le contraste que la piété modeste et réfléchie de la femme placée à sa gauche fait avec la distraction que le miracle occasionne à la première, est admirablement pensé. Le génie de l'auteur était trop fécond pour sacrifier les figures qu'il a placées sur les derniers plans. Les deux religieux que l'on aperçoit debout dans le fond, et qui portent, l'un la mitre, l'autre le bâton pastoral du saint évêque, sont tout à-la-fois pleins de noblesse et de simplicité, et il est impossible de mieux indiquer le recueillement de l'oraison mentale, que le peintre ne l'a fait dans le troisième religieux que l'on voit à genoux à côté des deux autres. Une figure non moins parfaite, est celle du prêtre qui, placé au bas des marches de l'autel, élève la patène. Quelle dignité solennelle et sacerdotale dans cette position si difficile à rendre, sans faire grimacer la figure ! quelle grâce auguste dans les bras, et en même-tems, quel beau sentiment d'adoration dans cette tête baissée, et quel sublime caractère d'humilité répandu sur toute sa personne ! Le Sueur a véritablement fait ce tableau avec son ame ; l'on n'y retrouve nulle part le faire de l'artiste ; et s'il est la représentation d'un miracle, il est lui-même un miracle de la peinture.

Nous dirons, avec un artiste moderne, que l'école d'Italie ne peut

se glorifier d'avoir produit un tableau aussi parfait. Ce n'est point par l'éclat du coloris qu'il arrête le spectateur; mais il étonne, il attache par la sagesse de la composition, par la belle ordonnance de la scène, par l'expression exquise des personnages, par la chaleur du sentiment, et par la combinaison et la profondeur des pensées.

Ce fut en 1651, quatre ans avant sa mort, que Le Sueur exécuta ce tableau, et quelques autres, pour les religieux de Marmoutiers. Il y a vingt-cinq ans tout au plus que l'on daigna se souvenir en France que les productions de Le Sueur avaient quelque mérite. M. d'Angevilliers, alors sur-intendant des bâtimens, et véritablement ami des arts, dont l'attention sur les ouvrages de ce grand maître fut éveillée par M. Jollain (1), garde des tableaux du roi, le chargea de se rendre à Marmoutiers, et de faire transporter à Paris les tableaux de Le Sueur, et spécialement celui de *la Messe*, que nous venons de décrire, et celui de *la Vision de Saint Benoît*, que possède également aujourd'hui le Musée. M. Jollain obéit avec empressement; mais quel fut leur étonnement à l'un et à l'autre, lorsque ces précieux tableaux, présentés à la ci-devant académie de peinture pour avoir son avis, furent déclarés médiocres ! ! ! et conséquemment indignes d'entrer dans la collection du roi. Taisons pour l'honneur de leur mémoire, les noms de ces juges malheureusement aveugles. Beaucoup ne sont plus, et si quelques-uns vivent encore, l'admiration qu'excitent ces tableaux doit leur prouver

(1) M. Jollain, que l'estime qu'il faisait du mérite éminent des productions du célèbre Le Sueur, suffirait seule pour honorer, était lui-même membre de l'académie de peinture, et son tableau de réception est connu sous le nom du *Bon Samaritain*. La mort a frappé, il y a peu de mois, ce digne homme, plus recommandable encore par son goût délicat et ses connaissances étendues dans les arts, que par ses productions. Il était en général plus connaisseur que praticien, et plus capable de diriger, par l'excellence de ses conseils, que par des exemples dans l'exécution : ainsi, l'on pourrait dire qu'il avait su garantir son jugement du mauvais goût qui dominait l'école, lorsqu'il entra dans la carrière, mais que sa manière de faire s'en était ressentie par l'influence inévitable que les leçons des maîtres de cette époque avaient eue sur elle. Membre de l'administration du Musée central des arts pendant les dernières années de sa vie, c'est à ses soins, à son discernement et à son intelligence, que l'on doit le bel ordre dans lequel les tableaux de la galerie sont disposés. S'il n'a pas marqué dans l'école par des productions d'une très-haute renommée, il a laissé après lui le souvenir de l'un des plus honnêtes hommes, et des professeurs les plus éclairés qu'elle ait possédés.

que l'on n'est pas à l'abri de l'erreur, pour avoir fait toute sa vie le métier de peintre. M. d'Angevilliers garda le silence sur cet arrêt. Il renvoya les tableaux; mais plus connaisseur, et surtout plus étranger aux préventions que l'académie, il eut le bon esprit de garder, pour sa collection particulière, celui dont nous offrons ici la gravure, et c'est de son cabinet qu'il est sorti pour entrer au Musée.

PLANCHE II.

TENIERS (David), né à Anvers en 1610, mort à Bruxelles en 1694; élève de Brauwer et de son père.

LE JOUEUR DE CORNEMUSE; *peint sur toile; hauteur onze pouces, largeur huit pouces et demi.*

Ce tableau ne peut être qu'un épisode d'une plus grande composition. Ce Joueur de Cornemuse fait sans doute danser des villageois qui sont censés devoir être devant lui, mais que l'on n'aperçoit pas; tandis que trois buveurs, placés derrière lui, tenant une chanson bachique, chantent et boivent. Leur joie désordonnée semble annoncer qu'ils touchent au moment de l'ivresse.

Quoique ce tableau soit indiqué dans la notice du Muséum, comme étant de Teniers le père, né à Anvers en 1582, et mort dans la même ville en 1649, nous penchons fortement à croire qu'il appartient à son fils. Cette opinion est puisée dans le style même, et la couleur de ce tableau, qui se rapproche beaucoup du talent de Brauwer, dont Teniers le fils était élève. Elle est encore appuyée sur la facilité particulière avec laquelle il s'appropriait les genres, quoique les plus opposés, des peintres, non-seulement de son tems, mais encore antérieurs à lui; ce qui est prouvé par l'innombrable quantité de ses pastiches répandues dans tous les cabinets, dont le coloris et le faire sont tellement imités, qu'il faut des yeux extrêmement exercés pour les reconnaître de lui.

Ce tableau pourrait donc être tout aussi bien attribué à Brauwer, si, dans la figure du musicien et dans les détails de la Cornemuse, on ne retrouvait pas la touche fine et spirituelle de David Teniers, dont le monograme formé d'un petit T, enfermé dans un D majuscule, est peint sur l'épaisseur de la table où sont assis les buveurs.

Ce tableau vient de la collection de M. d'Angevilliers.

PLANCHE III.

JARDIN (Karel du), né à Amsterdam vers 1640, mort à Venise en 1678, fut élève de Berchem.

LES CHARLATANS, *peint sur toile ; hauteur seize pouces, largeur dix-huit pouces et demi.*

Sur l'avant-scène, ou pour mieux dire, sur la prolongation d'un théâtre de foire, dressé sur des tonneaux, et dont le fond est caché par un grand rideau, un scaramouche amuse par ses bouffonneries, et en même-tems pérore le peuple qui commence à se rassembler autour de ce spectacle. En avant du théâtre, mais un peu plus bas que son plancher, un arlequin, assis de biais sur une espèce de banc supporté par des planches vermoulues, la jambe gauche croisée sur le genou, et le pied droit appuyé sur un escabeau, racle de la guitare. A droite du théâtre, sur une table couverte d'un tapis, la *fameuse* boite aux onguents est ouverte. Sur le bout de la tringle à laquelle on a suspendu le rideau, on voit un singe perché et accroupi. Un grand tableau représentant sans doute l'effigie de *l'incomparable et universel docteur qui guérit tous les maux*, est attaché à un poteau, et dans le bas est garni de pancartes et d'affiches. *Il vero Policinello*, passe la tête au travers de l'ouverture du rideau, et selon toute apparence, c'est le directeur de la bande, qui regarde si l'auditoire est nombreux. Il ne l'est pas encore. Onze personnages, un mulet et un âne le composent : mais la puissance de la crédulité commence déjà à exercer son empire. Une jeune et pauvre villageoise, nu-pieds, et portant sur le dos un enfant au maillot, compte quelque monnaie dans le creux de sa main, pour acheter quelques-unes des drogues de ces charlatans. Un homme, sans doute pourvoyeur de quelque maison opulente, si l'on en juge par le harnois assez riche du mulet sur lequel il est monté, regarde l'action de cette femme, et semble la plaindre du mauvais usage qu'elle va faire de son argent. On voit que Karel du Jardin, qui s'est peint lui-même, enveloppé d'un grand manteau, au milieu des spectateurs, s'est attaché à rendre cette scène tout à-la-fois amusante, instructive et philosophique. Les trois charlatans que l'on aperçoit, sans compter le singe, ont chacun le caractère qui leur convient. Le scaramouche a bien, dans sa posture ridicule, la fausse gaieté et la forfanterie de son

rôle; sa tête tendue en avant indique parfaitement et son infatigable babil, et son habitude grimacière. Quant à l'arlequin, pinçant de sa guitare par routine, étranger à tout ce qui l'entoure, il a toute l'indifférente effronterie des saltimbanques de son espèce, accoutumés de longue main à se donner en spectacle. Pour monsieur *Policinello*, on lit à merveille à travers son masque, le motif cupide de sa curiosité. A l'égard des spectateurs, si l'on en excepte Karel du Jardin, dont la contenance et la figure sont celles d'un observateur, et le muletier, dont le mépris pour ces charlatans se fait sentir dans la pitié que lui inspire la femme crédule, ils ont bien toute l'expression de la *badauderie* convenable à leurs âges divers et à leurs costumes plus ou moins étoffés. Le fond du tableau est terminé par des ruines, et un paysage éclairé par le soleil brûlant de l'Italie.

L'instant de cette scène est bien saisie. L'effet en est juste; on en rencontre si fréquemment de semblables dans les foires et dans les grandes villes, que l'aspect de ce délicieux tableau force, tout-à-la-fois, à rire et à réfléchir. Il renferme cette pensée peu honorable pour l'espèce humaine, mais malheureusement trop vraie : Trompeurs ou trompés, voilà les hommes.

Sous le rapport de l'art, il est estimé comme le plus précieux de ceux que l'on doit à ce peintre habile. Il est, parmi les tableaux de ce genre, l'un des plus parfaits que l'on connaisse. Les caractères des têtes sont vrais et agréables : il est piquant d'effet, et l'harmonie en est surtout agréable.

Le traducteur du dictionnaire de Pilkington, M. Leblanc, cite ce tableau avec éloge, et rend, ainsi que nous, justice aux nombreuses beautés dont il offre l'ensemble. Descamps, dans la vie des peintres flamands, le cite également comme le plus capital des tableaux de ce maître, et nous apprend qu'il appartenait à M. Blondel de Gaguy. Il passa depuis dans la collection de M. Blondel d'Azincourt. A la vente des tableaux de ce particulier, faite en 1783, M. d'Angevilliers l'acheta pour la collection du roi, et le paya 18,300 livres. Il est ainsi signé : K. Dujardin. fec. 1657.

On en connaît plusieurs gravures. La plus estimée est celle que l'on doit au dessinateur Boissieu, de Lyon. Celle que M. Gareau vient de publier dans le bel ouvrage de MM. Robillard Péronville et Laurent mérite le succès qu'elle a obtenu.

PLANCHE IV.

POTTER (Paul), né à Enckhuizen en 1625, mort à Amsterdam en 1654, élève de Pierre Potter, son père.

BOEUFS ET VACHES DANS UNE PRAIRIE, *peint sur bois ; hauteur un pied sept pouces, largeur deux pieds*

Ce tableau, le plus parfait peut-être de ceux que l'on doit à ce peintre extraordinaire, le plus précieux du moins de tous ceux que le Musée possède de lui, n'est pas susceptible d'être décrit. Deux vaches, deux taureaux, un arbre, une plaine ; l'esprit reste muet quand cette phrase est écrite. Oui, l'esprit a tout dit, mais non pas le cœur, non pas le sentiment de l'homme ami de la nature. Quatre animaux paisibles, sans mouvement, sans action, l'esprit ne trouverait pas un vers sur cette scène ; la muse de Virgile en trouverait cent, en trouverait mille. Quel est donc le charme, la magie de ce peintre étonnant ? Ici nul événement, nul intérêt, nulle passion : et cependant ce tableau vous arrête malgré vous, vous attache, vous retient. On s'en éloigne, on y revient ; on le quitte, il vous rappelle encore. O puissance de l'imitation parfaite de la nature ! de cet art inimitable de lui dérober la poésie qu'elle a répandue sur les formes extérieures de tous les êtres, pour en revêtir, pour en échauffer les compositions les plus simples, les plus froides, les plus insignifiantes même. Quelle admirable vérité dans ces animaux ! Quelle simplicité dans leur pose, quelle exactitude dans leurs mœurs ! quelle candeur, quelle innocence dans leurs positions diverses ! quelle douce paix les entoure ! Eh ! que leur éloquente beauté atteste bien l'opulence du sol qui les a nourris, et la champêtre félicité du laboureur qui le cultive ! (1)

---

(1) Peintre trois fois heureux ! tu n'as peint ni l'homme, ni ses combats, ni ses erreurs.

Quant à la partie de l'art, ces animaux sont dessinés avec une grande perfection. On admire surtout une science profonde du raccourci dans ce bœuf vu par derrière. La pose de celui qui est représenté couché, est d'une vérité admirable. Une qualité essentielle que Paul Potter possédait encore à un degré supérieur, et que l'on retrouve portée dans ce tableau à un point extraordinaire, c'est le sentiment de la couleur ; qualité que, ni les meilleurs maîtres, ni l'étude la plus opiniâtre, ne

On ne peut reprocher à ce grand peintre que des ciels un peu *cotonneux*, si l'on peut parler ainsi, et cela tient peut-être un peu au climat de la Hollande, dont cet artiste n'est jamais sorti.

Ce tableau est ainsi signé : *Paulus* POTTER, fec. 1649. Il vient du cabinet du roi de Sardaigne.

PLANCHE V.

JARDIN (KAREL DU).

LE PORTRAIT DE L'AUTEUR ; *hauteur huit pouces six lignes; largeur sept pouces.*

KAREL DU JARDIN, qui s'est peint lui-même dans ce tableau, est vu presque de face. Il est appuyé contre une balustrade ou pan de muraille. Il est vêtu et enveloppé d'un large manteau noir, qu'il contient de la main gauche. L'attention soutenue que l'on remarque dans son regard, fait présumer qu'il est occupé à considérer et à étudier quelqu'un de ces sites, ou quelques-unes de ces scènes agrestes que son pinceau a rendus avec tant d'esprit et de vérité. A en juger par ce portrait, dont il n'est guère possible de contester la ressemblance, cet aimable peintre, dont la physionomie respire la joie et la santé, devait être d'un caractère gai, franc et plein de bonhomie. Ses moustaches rappellent l'épithète de *barbe de Bouc*, que lui donnèrent en plaisantant ceux de ses compatriotes qui composaient l'assemblée de la bande joyeuse académique de Rome. La date accollée à la signature de ce tableau, nous détermine à relever une erreur de Descamps, ou pour mieux dire, à ne pas partager son opinion sur l'époque de la naissance de Karel du Jardin. La date de ce portrait, ainsi que celle du tableau *des Charlatans*, que l'on voit également dans cette livraison, porte le millésime de 1657. Est-il présumable que si Karel du

---

peuvent donner, et que l'artiste ne doit qu'à une organisation particulière, et à une faveur que la nature refusa souvent aux peintres les plus célèbres. En reprochant à ce tableau des ciels un peu *cotonneux*, expression que je n'ai hasardée que pour faire concevoir ma pensée, j'ajouterai que ce reproche léger pourrait s'appliquer à plusieurs autres beaux tableaux de ce grand peintre. C'est un motif de plus d'en accuser le climat de la Hollande, fréquemment nébuleux ; je répète qu'il ne faut pas oublier que Paul Potter, enlevé malheureusement si jeune aux arts, n'est jamais sorti de son pays.

Jardin fut né en 1640, comme le prétend Descamps, et d'après lui plusieurs autres écrivains, et notamment les auteurs du dictionnaire de Caen, est-il présumable, dis-je, qu'à l'âge de 16 à 17 ans, il eût exécuté un tableau tel que *les Charlatans ?* Quelque prématuré que l'on suppose le talent de cette habile peintre, il est vrai de dire qu'il est phisiquement impossible qu'un artiste soit parvenu, dans un âge aussi tendre, à un point de perfection tel que celui que l'on remarque dans ce bel ouvrage. Dailleurs, le portrait que nous avons sous les yeux, et dont la date est la même que celle *des Charlatans*, confirme ce que nous avançons ici : ce n'est point là le portrait d'un jeune-homme de 16 à 17 ans ; c'est celui d'un homme de 27 à 30 ans. Il est donc évident que Descamps aura été induit en erreur, ou que le rapprochement qu'il aurait pu faire entre les dates de ces deux tableaux et celle qu'il donnait à la naissance de Karel du Jardin, et qu'il l'eût conduit à douter de l'exactitude de sa citation, lui aura échappé. Il est donc au moins très-probable que c'est vers l'an 1650, et non 1640, que Karel est né.

Dans ce portrait la signature ainsi : *K. du Jardin.* fec. 1657, est placée sur le pan du mur contre lequel la figure est appuyée.

PLANCHE VI.

DISCOBOLE EN REPOS, *de cinq pieds huit pouces de haut.*

Nous avons déjà fait connaître, dans une de nos précédentes livraisons, une figure antique de Discobole, répétition du beau Discobole en bronze, du célèbre Myron. Celle dont il est question ici, n'est ni moins belle ni moins parfaite ; peut-être même est-elle préférable à beaucoup d'égards, et a-t-elle en outre sur l'autre le caractère de l'originalité.

Le jeu du disque (1) remontait à la plus haute antiquité, de l'aveu même

(1) La signification du nom *Discobole* n'est guère familière qu'aux archéologues et aux artistes. Nous croyons donc que ceux de nos lecteurs, dont les études n'ont pas embrassé la connaissance des monumens de l'antiquité, ne seront pas fachés de trouver ici quelques notices sur cette partie de la gymnastique chez les anciens : notions nécessaires pour apprécier le mérite et juger avec intelligence de la belle statue dont il est question ici. Peut-être cet aperçu eût-il dû trouver sa place dans la cinquième livraison de cet ouvrage, lorsque l'on a décrit le Discobole antique, d'après Myron. Mais celui qui rédigea cette description ayant né-

des Grecs. Leur mythologie voulait qu'Apollon, en jouant au disque avec le bel Hyacinte, eût malheureusement tué ce jeune-homme, et tout le monde sait avec quelle grâce et quelle richesse de poésie Ovide a peint la douleur d'Apollon. Pausanias attribue l'invention de ce jeu à Persée, fils de Danaé. Selon lui, ce jeune héros eût également le malheur, en lançant le disque, de tuer Acrise son aïeul, et il me semble qu'il y a peu d'adresse à appuyer l'origine d'un jeu, sur une aventure qui devait plutôt le faire proscrire. Les deux poëtes les plus fameux dans l'antiquité, Homère et Pindare, ont célébré le disque. Le prix du disque fut au nombre de ceux proposés pour les jeux dont furent honorées les funérailles de Patrocle. Achile trompait l'oisiveté de ses soldats, en les exerçant à lancer le disque, pendant que son fier ressentiment le retenait éloigné d'Agamemnon; et nous voyons, dans l'Odyssée, Ulysse triompher des discoboles à la cour d'Alsinous, roi des Phéaciens. Pindare a chanté les victoires de Castor et d'Iolaüs, et selon lui, Lincée a le premier remporté le prix du disque aux jeux olympiques. Dans des siècles postérieurs, Lucien et Stace ont donné des détails curieux sur les lois auxquelles les discoboles étaient assujettis. Enfin, l'art d'Esculape rangeait le disque parmi les exercices salutaires pour la santé, et Gilien, Aretée, Paul Eginette, Aëtius, etc. le conseillèrent. Burette, Mercurial, etc. (1), sont les savans modernes à qui l'on doit le plus de recherches sur le disque et les discoboles.

Le disque, proprement dit, était une espèce de palais rond et plat, communément large d'un pied, et épais d'un pouce à-peu-près, assez semblable à l'instrument dont les modernes se servent dans le *jeu de Siam*. Il était indifféremment ou de pierre, ou de plomb, ou d'un

---

gligé de le faire, je doit réparer ici cette omission, parce qu'il est présumable que, dans le cours de cet ouvrage, l'occasion ne s'en présentera plus. Quand on écrit sur les arts, il est ridicule d'affecter de n'être intelligible que pour une certaine classe de lecteurs; et un auteur doit avoir la modestie de soumettre à ceux qui daignent avoir la complaisance de le lire, le tribut de ses faibles connaissances.

(1) *Burette*, médecin de la faculté de Paris, mort en 1747, à 82 ans, a fourni nombre de morceaux sur le gymnastique des anciens, que l'on trouve dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres.

Mercurial ou *Mercurialis*, mort à Forli, en Italie, en 1496. *De arte gymnastica.* Imprimé à Venise, en 1587, et à Amsterdam, en 1672.

autre métal quelconque, mais toujours d'une matière pesante. Les discoboles le tenaient fortement entre le pouce et les quatre doigts qui le contenaient appuyé à plat contre la paulme de la main. Lorsque le discobole voulait lancer le disque, il se plaçait dans la position où on le voit dans la figure précédemment décrite dans cet ouvrage. *Voyez livraison V, planche* 6. Un but était placé dans le Stade, et le prix était décerné à celui dont le disque touchait ou dépassait ce but. On marquait, avec un javelot, la place où s'arrêtait le disque lancé, pour juger entre les concurrens. Les discoboles, ainsi que les lutteurs, étaient dans l'usage de se oindre d'huile, pour donner plus de souplesse à leurs muscles; mais ils frottaient avec du sable le disque et la main qui le tenait, dans la crainte qu'il ne glissât, accident qui leur eût fait perdre le prix (car il n'était pas permis de recommancer), et qui pouvait leur arriver d'autant plus facilement, qu'avant de le lancer, ils balançaient circulairement le bras à plusieurs reprises, comme on le fait encore aujourd'hui quand on veut envoyer une pierre à une grande distance.

Le disque était l'un des cinq exercices que les Grecs nommaient *Penthathle*; savoir: la lutte, la course, le saut, le jet du disque et celui du javelot. Il faisait toujours partie des jeux publics; et il fut en usage à Rome aussi bien que dans la Grèce. Il prêtait sans doute aux beaux développemens des formes, puisque les peintres et les statuaires les plus célèbres de l'antiquité, se plûrent à représenter les diverses attitudes des discoboles. Le peintre Taurisque, et les sculpteurs Naucydes et Myron dûrent à de semblables ouvrages une portion de leur renommée.

C'est à tort que les auteurs du dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, prétendent que les discoboles combattaient vêtus. Tous les athlètes du *Penthathle* étaient entièrement nus. Homère fait un mérite à Ulysse d'avoir remporté le prix sans avoir quitté sa robe. L'huile dont se frottaient les discoboles, et la nature même de l'exercice, déposent en faveur de la nudité: c'est le sentiment de M. de Jaucourt, dans l'Encyclopédie, et les figures qui nous restent confirment encore cette vérité.

Celle qui fait le sujet de cet article est entièrement nue. Cette statue est admirable, et c'est l'une des plus belles que possède le Musée central. Sa conservation est parfaite; on la doit aux tenons que

le sculpteur n'avait point encore enlevés; ce qui ferait présumer qu'elle n'était pas encore totalement terminée. Ce beau jeune-homme est debout appuyé contre un tronc d'arbre, et il se dispose à combattre; il tient encore le disque dans la main gauche. Le geste qu'il fait du premier doigt de la main droite, et la position de la tête, semblent indiquer qu'il mesure en idée, l'espace qu'il doit faire parcourir au disque. Il faut dire cependant, que cette tête antique est rapportée, mais elle s'est trouvée si exactement appropriée au buste, que l'on serait tenté de croire que c'est celle même de cette statue. Il n'y a pas de doute au reste que ce ne soit une tête d'athlète; car elle est ornée du bandeau dont on couronnait les vainqueurs. Cette statue est en marbre *pentelique*.

Elle est connue, comme le titre le porte, sous la dénomination du discobole *en repos*. Je doute que cette expression soit parfaitement juste : *en repos* semblerait indiquer le discobole après qu'il a combattu, ou ne songeant pas à combattre. Au contraire, ici il s'y dispose, et si le corps est immobile, certes l'ame, l'esprit, le cœur, tout le moral enfin de l'individu n'est pas *en repos*.

Elle a été découverte à *Colombaro*, à trois lieues de Rome, sur la voie Appienne, dans un lieu où l'on présume que se trouvait une maison de plaisance le l'empereur Gallien, le plus voluptueux et le plus insouciant des empereurs.

Une teinte noirâtre, qui n'appartient point à la qualité du marbre, et qui n'est point non plus de l'espèce de celle que le tems imprime, ferait penser que cette statue a été enveloppée dans quelque incendie. Ne serait-ce pas un vestige de celui que le barbare Néron fit éprouver à Rome toute entière ?

Nous rétablissons ici les proportions des figures antiques que nous avons données dans les trois précédentes livraisons.

MINERVE, *cinq pieds*.
VÉNUS, *deux pieds six pouces*.
URANIE, *trois pieds*.



Dess. par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte par Dup. Bertaux Term. par Niquet

LA MESSE DE S.T MARTIN.



D. TENIERS.

N° 4 — Éco. Flam.



D. par Moreau — Grav. à l'eau-fo. par Godefroy. — Term. par Langlois J.

LE JOUEUR DE CORNEMUSE.

K. DU JARDIN.

N° 5. Écol.e Flam.de



Dessiné par Swebach — Gravé à l'Eau-forte par Chataignet — Terminé par Niquet

LES CHARLATANS.

P. POTTER.

Nº. 76 — Éco^le^ Flam^de^

Dessiné par Le Comte — Gravé à l'Eau-forte par Pauquet. — Terminé par Duparc.

ANIMAUX DANS UNE PRAIRIE.

N.° ..   K. DU JARDIN.   Eco.le Flam.de



Dessiné par Trezel.   Gravé par Chataignier.

PORTRAIT DE K. DU JARDIN.

Statue en Mar.re Pentelique



Dessiné par Montagni. Gravé au Trait par Gounod. Ter.né par Vr.ve Massard

DISCOBOLE EN REPOS.



EXAMEN
DES PLANCHES.

QUATORZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

CORRÈGE (ANTONIO ALLEGRI, dit le), né à Corregio, près Modène, en 1494; mort en 1534; élève de FERARI, et D'ANDRÉ MANTÉGNE.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, LA MADELEINE ET SAINT JÉROME; *tableau connu sous le nom du SAINT JÉROME du Corrège; peint sur bois; hauteur six pieds quatre pouces; largeur quatre pieds quatre pouces six lignes.*

LA Vierge occupe le milieu de la scène. Elle est assise, et tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. Elle accueille d'un sourire caressant les hommages que viennent rendre à son fils la Madeleine et Saint Jérôme que l'on aperçoit à ses côtés. La Madeleine s'est agenouillée, et tient d'une main l'un des pieds du divin Enfant qu'elle presse amoureusement contre sa joue, tandis qu'un Ange, placé derrière elle, savoure l'odeur qu'exhale son vase de parfums qu'elle se propose sans doute de répandre sur le Sauveur du monde.

De l'autre côté, Saint Jérôme est représenté debout. Il est accompagné de son lion fidèle, symbole ordinaire de la force de son éloquence. Un Ange tient un volume des écrits du Saint et le présente à l'Enfant Jésus, qui paraît recevoir cette offrande avec intérêt. Le fond représente un paysage avec des ruines.

Tel est le sujet de l'un des plus beaux tableaux du monde, de l'un des plus parfaits que ce grand homme ait produit : de ce tableaux que les arts, depuis trois siècles, présentent à l'admiration de l'univers comme le plus étonnant des chefs-d'œuvres; de ce tableau, dont le *faire* échappe à toutes les combinaisons mécaniques de la peinture, dont l'exécution est une énigme que ne peut expliquer la plus profonde méditation, dont enfin la supériorité déconcertera toujours la critique qui n'osa jamais s'exercer sur lui que loin de sa présence. Vasari, dont la propension à louer exclusivement l'Ecole florentine se fait assez remarquer, prétendit relever quelques fautes de dessin dans cet ouvrage du premier peintre de l'École lombarde; et d'après lui plusieurs écrivains, guidés, plus peut-être par l'autorité de ce juge célèbre que par leurs propres connaissances, ont insisté sur ces reproches : mais soit que l'amour de l'art et de la vérité les ait inspirés, soit qu'on les attribue à la partialité et à la jalousie nationales dont il est évident que Vasari ne fut pas exempt, encore faut-il convenir qu'ennemis, aussi-bien qu'amis, se sont accordés à proclamer cette production du Corrège comme le plus précieux ouvrage du monde pour la grâce, le charme du coloris, et la magie du clair obscur. Mengs, M. le chevalier d'Azara, ont embrassé la défense de ce peintre extraordinaire : observateurs profonds autant que connaisseurs instruits, ils ont su, par la sagesse de leurs dissertations, vanger tout à-la-fois le goût des arts et la gloire du peintre. Nous renvoyons nos lecteurs à ces dissertations savantes. Nous nous contenterons simplement, pour justifier notre propre enthousiasme, de citer l'hommage public qu'Annibal Carrache rendit au Corrège, après avoir vu le tableau que nous venons de décrire. Voici ce qu'il écrivit à Louis Carrache, son cousin, fondateur de l'École de Bologne.

« Tout ce que je vois ici me confond; quelle vérité! quel coloris! « quelle carnation! les beaux enfans! ils vivent : ils respirent : ils rient « avec tant de grâce et de naturel qu'il faut absolument rire avec « eux. J'écris à mon frère (1) pour l'engager à venir me trouver. « Qu'il vienne et ne me rompe plus la tête de ses beaux discours, « et de ses dissertations éternelles. Au lieu de perdre notre tems à

(1) Augustin Carrache, peintre et littérateur.

« disputer, ne songeons qu'à saisir la belle manière du Corrège ;
« c'est le seul moyen d'humilier nos rivaux (1).

« Mon cœur se brise de douleur quand je pense au sort de ce pauvre « Antoine (2). Un si grand homme, si toutefois il ne mérite pas « d'être appelé ange ; s'ensevelir dans un pays où il ne fut jamais « connu (3), et y finir misérablement ses jours ! Ah ! lui et le Titien « seront éternellement mes délices. Ne me parlez plus de votre Par- « mesan. Qu'il y a loin de ce peintre au Corrège. Celui-ci a tout puisé « dans sa tête : ses pensées, ses conceptions sont à lui. Il n'a eu « d'autre maître que la nature. Tous les autres recourent, tantôt au « modèle, tantôt aux statuts, tantôt aux dessins ; ils nous présentent « les choses comme elles peuvent être ; Corrège les offre telles « qu'elles sont. »

Qu'ajouterait l'admiration, ou qu'opposerait la critique à un éloge semblable donné par un peintre aussi célèbre qu'Annibal Carrache ? Son témoignage n'est certes pas suspect. Il jouissait lui-même d'une haute renommée ; il n'était point de la même école que le Corrège ; les ouvrages de Raphaël lui étaient familiers ; et cependant il ne balance pas à donner au Corrège cette grande prééminence sur tout ce qu'il a vu : il ne s'arrête pas comme les hommes médiocres ou jaloux à relever quelques légères imperfections de dessin, mais il admire en grand homme le sentiment exquis, la grâce merveilleuse et le coloris divin de ce peintre inimitable.

Le prix dont ce tableau fut payé, par la première personne qui le posséda, rappelle tout à-la-fois et la modestie de son auteur et les mœurs de ce siècle. Le Corrège le composa en 1523, pour Briséis Colla, veuve d'Ottaviano Bergonzi, gentilhomme parmesan, pour la modique somme de quatre cents livres de Parme, environ quatre-vingt écus d'or. Il employa six mois à le terminer, et la dame Briséis crut devoir ajouter au prix une gratification. Cette gratification fut singulière ; et si on la rapprochait des prétentions de certains peintres, dans des siècles postérieurs, elle offrirait un parrallèle piquant, surtout s'il était précédé de celui de leur talent avec le talent du Corrège.

(1) Hercules, Camille et César Procaccini, peintres de Bologne, qui furent à Milan y fonder une école.

(2) C'était le prénom du Corrège.

(3) Annibal entend par ce mot : aprécié, jugé, estimé à sa juste valeur.

Cette gratification consista en deux voitures ou charges de bois, en un porc gras et en quelques mesures de froment. Tel fut le misérable salaire que le plus grand des peintres modernes retira d'un ouvrage dont les monarques de l'Europe, deux cents ans après, devaient se disputer la possession. Quoi qu'il en soit, la dame Briséis Bergonzi fit don de ce tableau aux religieux du monastère de Saint-Antoine de Parme, qui le possédèrent jusqu'en 1749, et jouirent des avantages que procurait à leur maison la curiosité toujours croissante des étrangers pour ce chef-d'œuvre. Sa réputation inspira au roi de Portugal (1) le désir d'en faire l'acquisition, et il en fit offrir une somme de quatre cent soixante mille livres de notre monnaie. Une offre de cette importance tenta vivement l'abbé des Antonins, et le marché fut prêt à se conclure. Les magistrats de Parme eurent vent de cette négociation, et sentirent le tort irréparable qu'il en résulterait pour la ville. Ils confièrent leurs alarmes à l'Infant dom Philippe. L'autorité arbitraire trancha la difficulté. L'Infant fit enlever le tableau, et le fit transporter dans l'une des salles de la fabrique de la cathédrale. Il n'y resta que six ans, et la nouvelle circonstance qui le déplaca, fait honneur aux arts et au respect dû à l'hospitalité. En 1756, M. Jollain, peintre français, dont j'ai eu occasion de parler ailleurs, voulut copier ce tableau. Les chanoines s'y opposèrent, le repoussèrent grossièrement, et le maltraitèrent même de paroles. Le prince à qui il porta plainte de cette conduite inhospitalière, envoya trois jours après un détachement de vingt-quatre grenadiers, à la cathédrale, enlever le tableau et le fit transporter à sa maison de plaisance de Colorno. L'année suivante, ce prince ayant fondé une académie des beaux-arts, confia ce chef-d'œuvre à ce corps savant: il fut en conséquence rapporté à Parme, et placé dans l'une des salles de cette académie.

Le roi de Prusse, l'électeur de Bavière et d'autres potentats ont fait, à diverses époques, des offres considérables pour l'acquisition de ce tableau. Toutes ces tentatives sont demeurées sans succès ; et Parme le posséderait encore, si la victoire et cet esprit libéral qui présidait aux conquêtes des français, ne les eussent guidés en Italie, et ne leur eussent fait priser au-dessus des richesses la possession des monumens du génie, plus digne d'honorer une grande nation que celle des

(1) Jean V, mort en 1750, qui marqua son règne par un grand amour pour les arts.

provinces et de leurs trésors. Ce chef-d'œuvre eut l'honneur, inoui je crois jusqu'alors, de faire le sujet d'un article dans les conditions portées au traité fait entre le général Bonaparte et le prince de Parme. Ce prince ressentait si vivement la privation de ce tableau, qu'il fit offrir au général un million en compensation, s'il voulait le lui laisser; mais un grand homme est supérieur aux considérations pécuniaires, et Bonaparte conserva intact à la France l'honneur d'avoir dû à l'éclat de ses armes et à la puissance de son nom ce que les trésors ouverts de tant de monarques n'avaient pu leur procurer. Jamais l'héroïsme ne rendit un plus noble hommage aux arts et au désintéressement national. Après le départ du tableau, le prince de Parme jura de ne jamais rentrer dans la salle où tant de fois il avait été l'admirer, et il a tenu fidèlement ce serment.

Le Saint-Jérôme du Corrège a été gravé plusieurs fois : d'abord par Augustin Carrache, en 1586, par F. Villamene, par Corneille Cort, par J. M. Giovanini, en 1698, par Martial des Bois, et dans ces derniers tems par R. STRANGE.

PLANCHE II.

GUERCHIN (GIO FRANCESCO BARBIERI, dit le), né à Cento, en 1590, mort en 1666, élève de BENOIT GENNARI.

CIRCÉ; *peint sur toile; hauteur trois pieds huit pouces; largeur deux pieds onze pouces*

LA fille du Soleil et de l'une des Océanides (1), Circé, à qui d'autres mythologistes donnent pour pères le Jour et la Nuit, est ici représentée avec ses attributs de magicienne au moment où elle médite la mort de son époux, roi des Sarmathes, et où elle prépare mystérieusement le filtre empoisonné qu'elle veut lui présenter. Ce poison est renfermé dans un vase d'or qu'elle porte dans sa main gauche, tandis que de la droite elle agite sa magique baguette. A ses côtés, et sur l'apui d'une fenêtre, on voit un livre ouvert : aux caractères infernaux on reconnaît que c'est le livre de ses enchantemens.

---

(1) Océanides, filles de l'Océan et de Thétis. La fable en compte à-peu-près trois mille. Celle-ci se nommait Persa. Elle eut de son union avec le Soleil, Circé, Eetès, Persé, et Pasiphaé. C'est sur le fondement de cette généalogie divine, que Racine fait dire à Phèdre, dans son apostrophe au Soleil :

Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille. *Phèdre, acte I, scène III.*

Sous le rapport de l'art, on ne peut placer ce tableau au rang des belles productions du Guerchin. On reconnaît sans doute dans quelques-unes de ses parties le talent de cet habile homme ; mais l'effet général manque de vigueur, et de ce coloris qui lui était propre.

Soit prévention particulière, soit faute d'un examen réfléchi, ou qu'il en ait parlé d'après autrui, Lépicié, dans sa description des tableaux du roi, n'a point vu ce tableau du même œil que nous. Il en parle comme de l'un des plus beaux ouvrages du Guerchin. Sans vouloir nous élever contre l'opinion d'un écrivain aussi estimable, il nous suffira pour justifier la nôtre d'inviter ceux qui nous taxeraient de trop de sévérité, à comparer ce tableau avec les nombreux chefs-d'œuvres de ce grand peintre que possède le Musée central, et que lui a procurés la conquête de l'Italie.

La galerie de Florence possède également du Guerchin, un tableau connu sous le nom de la Sybille, qui semble être une répétition de celui que nous venons de décrire : c'est le même caractère de tête, c'est la même coiffure, mais l'expression et les attributs sont différens. Celui-ci a été gravé par le Villain, dans la galerie de Florence.

PLANCHE III.

WOUVERMANS (PHILIPPE).

UN MANÉGE ; *peint sur toile ; hauteur dix-neuf pouces, largeur seize pouces.*

La scène se passe à la porte d'une mauvaise hôtellerie de village ; des palfreniers, ou des maquignons, la cravache à la main, maneigent et font piaffer un cheval attaché à un pilier : un cavalier les regarde. Le fond représente un site montueux. L'atmosphère est brumeux, et un brouillard assez épais enveloppe l'horizon.

Ce tableau sort de l'ancienne collection du roi. Il est assez bien conservé, mais non pas du meilleur tems de ce maître. L'on n'y retrouve pas, à un degré égal, cette finesse de ton et ce sentiment de couleur qui distinguent ses ouvrages capitaux. L'action en elle-même est équivoque. Rien n'indique si le cavalier est le maître du cheval, et s'il le fait exercer en sa présence par ses gens, ou si ce sont des marchands au contraire qui le maquignonnent pour le vendre à ce cavalier. Dans l'une ou l'autre hypothèse, la scène offre peu d'intérêt. Il est ainsi signé : *Ph. W.*

PLANCHE IV.

DOMINIQUIN (ZAMPIERI dit le).

LE REPOS EN ÉGYPTE, connu sous le nom de LA VIERGE A LA COQUILLE; *peint sur toile; hauteur treize pouces et demi, largeur dix-sept pouces trois quarts.*

La Vierge assise, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui présente une pomme au petit Saint Jean. Saint Joseph débarasse l'âne de sa charge. Le fond représente un riche et vaste paysage orné de fabriques.

Passeri, à qui l'on doit une vie et une notice détaillée des ouvrages de Zampieri, ne fait point mention de ce tableau : il lui aura sans doute échappé soit par son peu d'importance, soit à cause de l'époque où il fut composé. La fermeté que l'on remarque dans le paysage ferait croire qu'il l'exécuta dans l'école d'Annibal Carrache, dont il imita la manière dans sa jeunesse.

Ce tableau, très-ancien dans la collection du roi, n'est pas un des bons ouvrages de ce maître, quoiqu'on y retrouve une touche ferme et hardie, qu'il n'a pas toujours conservée.

PLANCHE V.

PONTORME (GIACOMO CARRUCCI, dit le), né à Pontorme, en Toscane, en 1493; mort à Florence en 1556, fut élève de LÉONARD DE VINCI, et d'ANDRÉ DEL SARTE.

PORTRAIT d'un graveur en pierres fines; *peint sur bois; hauteur deux pieds un pouce trois lignes; largeur neuf pouces.*

Le personnage représenté est vu à mi-corps et presques de face. La tête est coiffée d'un chapeau à oreillons, suivant l'usage du tems. Il tient de la main droite un burin et l'on aperçoit sur la table un coin; ce qui ne laisse aucun doute sur la profession de l'homme dont c'est ici le portrait, et indique formellement qu'il s'agit d'un graveur en médailles ou en pierres fines.

Il n'est donc pas présumable que ce soit, comme quelques personnes l'ont avancé, le portrait de Marc-Antoine Raimondi, élève de Raphaël, que ce grand maître employa souvent à graver ses dessins, mais qui ne pratiqua point la glyptique. Nous serions plus portés à

croire que ce serait celui du célèbre Jean *delle Corniuole*, contemporain du Pontorme, à qui l'on doit le portrait du fameux Savonarole, dont l'éloquence hardie, licencieuse même; étonna si souvent Florence.

Il est à regretter que ce beau portrait soit l'unique ouvrage que le Musée possède de cet habile peintre, dont par conséquent nous n'aurons plus occasion de parler dans la suite. Il se forma successivement dans les écoles de Léonard de Vinci, de Mariotto Albertinelli, de Pierre Cosimo, et d'André del Sarte. A vingt ans il se vit l'objet de l'admiration de Raphaël et de Michel-Ange. Cette grande et précoce renommée empoisonna sa vie; il fut tourmenté par la jalousie des autres, et par la sienne propre. Son caractère capricieux et singulier était peu propre à lui faire des amis et des protecteurs. Il refusait de travailler pour le grand-duc, et dans le même tems il faisait des tableaux à vil prix, pour un simple maçon. Il est le seul des peintres Italiens qui ait abandonné la belle manière de l'Ecole d'Italie à cette époque, pour se livrer au goût de l'Ecole allemande. Enthousiaste d'Albert Durer, il le prit pour modèle. Cette folie nuisit autant à son talent qu'à sa gloire. Toujours irrésolu dans ses compositions, il effaçait vingt fois, et finissait par faire beaucoup plus mal que la première. Victime de cette incertitude, il employa onze années à son dernier travail et ne produisit qu'un ouvrage médiocre. Il en mourut de chagrin. Il reste cependant de lui plusieurs chefs-d'œuvres qui suffisent à sa gloire. Il excellait sur-tout dans les décorations théâtrales et de fêtes publiques.

PLANCHE VI.

BACCHUS; *hauteur, six pieds*

Cette belle figure antique est de marbre grec, connu dans les arts sous le nom de *grecco duro*. Cet aimable Dieu est entièrement nu. La tête d'une conservation parfaite est charmante, pleine de douceur, de grâces, et de noblesse tout à-la-fois. Ses beaux cheveux flottans sur sa poitrine, accompagnent et relèvent les formes gracieuses de son col. Sa tête est ceinte du banbeau bachique, et couronnée de feuilles de lierre entremêlées de corymbes. Cette précieuse statue vient du château de Richelieu. Les deux bras sont modernes, et tiennent dans leur exécution à l'École florentine; ce qui ferait présumer que ce serait anciennement à Florence qu'elle aurait été restaurée.



Dess. par Bourdon. Gr. à l'Eau f. par Devillier. Ter. par Bovinet.

LA VIERGE ET St. JÉRÔME.



Nº 80 GUERCHIN. Ecole Ital.ne



Des.né par c Montagny. Gravé à l'Eau fo.te par Godefroy fils. Term.né par Boyez.

CIRCÉ.



Des.é par Swebach Gra.é à l'Eau-f.te par Dup.el Bertaux. Ter.mé par Decquevauviller

LE MANÉGE.



Dessiné par Gregorius — Gravé à l'Eau-forte par De Saulx. — Terminé par Lienard.

LE REPOS EN EGYPTE.

N° 83. PONTORME. Éco^le Itali^ne



Dessiné par [illegible] *Gravé par Chataignier.*

PORTRAIT D'UN GRAVEUR.



Dessiné par Vauthier: Gravé au Trait par Gounod. Terminé par Vve Massard.

BACCHUS.



EXAMEN DES PLANCHES.

QUINZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

DOMINIQUIN.

ÉNÉE SAUVANT SON PÈRE DE L'EMBRASEMENT DE TROIE; *peint sur toile ; hauteur cinq pieds deux pouces ; largeur trois pieds neuf pouces, agrandi depuis en hauteur, de dix pouces.*

La piété filiale d'Énée a dû souvent échauffer l'imagination des peintres. Un héros, fils d'une déesse, gendre d'un roi, forcé de fuir les palais de ses aïeux, d'abandonner sa patrie à la fureur des flammes, emportant avec lui ses dieux, son père et son enfant ; certes, il est peu de sujets historiques plus dignes d'exercer le pinceaux d'un homme habile; mais peut-être aussi en est-il peu qui présentent de plus grandes difficultés. Quand on considère combien il faut employer d'art pour échapper à la trivialité dans la manière de grouper ces figures ; quand on songe à l'extrême noblesse qu'elles doivent avoir ; qu'il faut, parmi les rides vénérables d'Anchise, que l'on retrouve encore des traces de cette beauté dont l'attrait puissant captiva Vénus elle-même ; que ce n'est pas assez que la majesté des formes décèle dans Énée son extraction divine, mais que tout en lui doit être pour ainsi dire, prophétique des futures destinées de Rome, qu'il porte dans son sein ; que la fuite de ces illustres personnages ne doit pas être déshonorée par le sentiment de la crainte, mais que l'auguste intérêt des Dieux doit rehausser la

détermination de fuir ; on sent quel courage, quelle audace même sont nécessaires au peintre, quelle intime conscience de ses forces et de l'éminence de son talent il doit avoir pour traiter un semblable sujet. C'est aussi parce que celui que nous allons décrire réunit dans sa composition une grande partie de ces qualités, qu'il tient un rang distingué dans les arts.

Énée a déjà franchi les marches extérieures de son palais. Il a chargé son père sur ses épaules. Ascagne et Créus sont encore sur le perron. Cette princesse vient de remettre les Dieux Pénates à Anchise, tandis que l'enfant semble indiquer à son père le chemin qu'il leur faut tenir.

Ce beau tableau tient beaucoup de l'École de Louis Carrache, dans laquelle le Dominiquin entra en sortant de celle de Denis Calvart. C'est apparemment ce qui a fait avancer que c'était un de ceux vulgairement désignés dans les arts, comme étant de la première *manière* du Dominiquin.

Le beau caractère du dessin et la force de la couleur rendent ce tableau recommandable, et la sublimité de l'expression dans les figures ajoute infiniment encore à son mérite ; mais en disant que ce tableau est de la première *manière* du Dominiquin, c'est supposer qu'il s'en fit une autre par la suite, ce qui est exact ; et elle fut, sans contredit, bien supérieure à celle-ci. Je fais cette remarque, attendu que ce fut peut-être en comparant ces deux *manières*, que prirent naissance les premiers doutes sur l'originalité de ce tableau. Comme cette incertitude n'a fait que s'accroître depuis, il est nécessaire de s'arrêter un moment sur ce sujet, et de dire ce que nous en pensons nous mêmes.

Le maréchal de Créqui, embassadeur à Rome, en 1633, rapporta ce tableau en France. A la mort du maréchal, en 1638, le cardinal de Richelieu le fit acheter, et en mourant lui-même, en 1642, il en fit don à Louis XIII, comme étant un morceau précieux. Il portait pour signature : *Annibal Carrache*, et il est présumable que le maréchal de Créqui l'acheta comme étant de ce grand maître. On pourrait donner deux raisons de cette fausse signature. La première se puiserait dans la jalousie dont le Dominiquin fut victime toute sa vie, et l'on pourrait croire que, pour lui ravir l'honneur de ce tableau, ses ennemis y auraient appliqué le nom de Carrache. Voici la part faite à la haine ; il est naturel

aussi de faire celle de l'amitié. L'histoire des arts nous a transmis le souvenir de l'attachement qu'Annibal Carrache eut constamment pour le Dominiquin; on sait également combien, dans sa jeunesse surtout, la fortune fut contraire à ce grand peintre. Ne pourrait-on pas, d'après cela, supposer qu'Annibal pour procurer à son ami et son protégé un moyen de se défaire avantageusement de ce tableau, se prêta à y placer sa signature? Telles seraient les deux raisons les plus plausibles que l'on pourrait donner de la fausse signature d'Annibal, si le tableau était du Dominiquin. Mais il nous est à-peu-près démontré qu'il ne lui appartient pas, et qu'il est du Spada, le plus célèbre de ses élèves et grand maître lui-même. Quand, sous Louis XIII, ce tableau entra dans la collection du roi, il ne fallut pas de bien grandes connaissances pour voir qu'il n'était point du Carrache : on crut y trouver plus d'analogie avec la *manière* du Dominiquin. On le lui attribua donc; l'erreur se propagea, et tous ceux qui depuis ont écrit sur les arts, l'ont adoptée et répétée. Lorsque M. de Créqui était à Rome, en 1633, il n'y avait que peu d'années que le Spada était mort. Sa réputation n'était pas confirmée comme elle l'est aujourd'hui. Quelques marchands de tableaux, peu scrupuleux, appliquèrent sans doute la signature de Carrache à celui-ci, et le maréchal fut leur dupe. Depuis lors, jusqu'à la conquête des chefs-d'œuvres d'Italie, les ouvrages du Spada ne furent point connus en France, et ceux qui donnèrent ce tableau au Dominiquin, ne purent faire la comparaison. Aujourd'hui que les plus beaux tableaux de ce maître sont au Musée, cette comparaison est facile; et l'on reconnaîtra dans celui-ci toute l'expression du Spada, les caractères des modèles qu'il était dans l'habitude d'employer, et sa touche un peu pesante. Cette assertion est d'autant plus fondée, qu'il existe dans la collection un autre tableau, *le Concert*, constamment attribué jusqu'ici au Dominiquin, et qui maintenant est reconnu pour être du Spada. L'Épicié, en attribuant au Dominiquin celui qui fait le sujet de cette notice, a dit qu'il n'avait pas besoin du nom du Carrache pour être recommandable; et nous, nous disons que le Dominiquin est assez riche de gloire pour que l'on ne dépouille pas le plus célèbre de ses élèves de celle qui lui appartient.

Gérard Audran a gravé ce tableau. L'estampe se vend à la calcographie du Musée Napoléon.

PLANCHE II.

GENTILESCHI (ORAZIO LOMI), dit), né à Pise en 1563, mort à Londres en 1646.

L'ANNONCIATION; *peint sur toile; hauteur neuf pieds; largeur six pieds deux pouces.*

La Vierge est debout, et paraît recevoir avec autant de modestie que de résignation la visite et la salutation de l'Ange Gabriel. Plein de respect pour la mission dont il est chargé, et pour la grandeur future de la Vierge à laquelle il s'adresse, l'Ange s'est agenouillé pour annoncer à Marie les volontés du ciel. Pendant cette scène, le Saint-Esprit, sous la figure d'une Colombe, pénètre dans l'appartement par une grande croisée, dont les panneaux supérieurs sont ouverts. La céleste lumière dont l'Esprit divin est entouré, vient éclairer de ses rayons le front de la Vierge. Elle a derrière elle un lit de forme antique. Un vaste rideau d'une couleur de pourpre assez foncée se drape avec grâce au-dessus de ce lit.

Les tableaux de ce maître sont rares en France; le Musée n'en possède que deux. Si l'on n'examinait que la partie du dessin, celui-ci ne serait pas à l'abri de la critique. Les mains de la figure de la Vierge sont incorrectes. La pose de l'Ange a quelque chose de contraint; et les pieds, surtout le droit, sont d'une nature d'ésagréable : mais on est amplement dédommagé de ces légères taches, par des beautés du premier ordre. La tête de la Vierge est admirable par l'amabilité du sentiment et la vérité de l'expression. Le pinceau de ce maître est charmant, et en général ce tableau est précieux pour la couleur. Les linceuls dont le lit est couvert, la draperie de la Vierge, les ailes de l'Ange sont d'un beau ton. Il y a beaucoup de fermeté dans ce tableau, et il attache, par la grâce et par l'exécution.

Il sort de la collection du roi de Sardaigne.

PLANCHE III.

BERCHEM (NICOLAS), né à Amsterdam en 1624, mort à Harlem en 1683.

LE PASSAGE DU BAC; *peint sur bois ; hauteur un pied sept pouces ; largeur deux pieds deux pouces.*

DES paysans sur le bord d'un fleuve font entrer dans le bac leurs bestiaux. Une partie est déjà passée, et s'aperçoit sur la rive opposée. Sur le premier plan il reste encore un assez grand nombre d'animaux pour fournir à un troisième passage. La fermière ou la propriétaire de ce troupeau est montée sur un mulet assez richement enharnaché, et semble réprimander un pâtre qui vient de maltraiter un baudet. Le fond représente un beau paysage richement décoré et terminé par de hautes montagnes.

On retrouve dans ce beau tableau tout l'esprit de ce célèbre paysagiste. La composition en est disposée avec intelligence. Les groupes en sont bien ordonnés. Il y a de la vie et du mouvement dans ces animaux. L'air circule bien, et Berchem, savant coloriste, a surtout donné à ses fonds un ton vaporeux admirable. Mais cependant, malgré l'estime que l'on doit à ce grand peintre, le goût veut que l'on dise qu'il a souvent sacrifié la vérité de la nature à la facilité extrême de l'exécution ; mais cette observation est plus étrangère peut-être à ce tableau qu'à tout autre de ce maître.

Il est ainsi signé : *Berchem, f.*

PLANCHE IV.

POELEMBURG (CORNEILLE), né à Utrecht en 1586, mort dans la même ville en 1660, fut élève d'Abraham BLOEMART.

PAYSAGE ET BAIGNEUSES ; *peint sur cuivre ; hauteur six pouces ; largeur neuf pouces six lignes.*

CE peintre gracieux a constamment mieux réussi dans les petits tableaux que dans ceux d'une plus grande dimension, et celui que nous

décrivons ici est un des plus précieux que son goût pour rendre la nature, pour ainsi dire, en miniature ait produits.

Ce paysage est frais et riant. Une rivière le traverse. De grands arbres sont sur le devant. Ici rien de convention, rien d'ajusté; c'est la vérité de la nature. Ces lointains sont admirables, ces ciels sont d'une belle transparence. Poelemburg a introduit dans ce joli paysage une petite scène anacréontique. Cinq baigneuses viennent de sortir de l'eau, et sont occupées à reprendre leurs vêtemens. Ces figures ont de la grace. Une de ces jeunes femmes, qui sans doute est restée au bain plus long-tems que ses compagnes, accourt avec une sorte d'empressement pour les rejoindre, et la manière dont elle tient la tunique dont elle va se couvrir, semble indiquer quelque crainte. Le peintre a spirituellement expliqué l'intention qu'il a donnée à cette figure par l'apparition de quelques pâtres conduisant des troupeaux, que l'on aperçoit sur la rive opposée de la rivière.

Le ton de couleur est vrai. Il règne de la légèreté dans la touche, et de la douceur dans le pinceau. On désirerait peut-être un peu plus de fermeté dans ce tableau, et il n'est pas exempt de cette mollesse que les connaisseurs reprochent assez généralement à ce peintre.

PLANCHE V.

FAES (Pierre Van der), dit le chevalier Leli, né à Soet en Westphalie en 1618, mort à Londres en 1680, élève de P. F. Grebber, d'Harlem.

LE PORTRAIT D'OLIVIER CROMWEL; *peint sur toile; hauteur un pied onze pouces; largeur un pied sept pouces.*

Cromwel n'était pas encore parvenu à la suprême puissance lorsque ce portrait fut fait. Il n'a d'autre mérite que la ressemblance. La touche en est lourde, la couleur fausse et sans attrait, et il donnerait une bien mauvaise idée des talens de Leli, successeur de Vandick, comme premier peintre des rois d'Angleterre, si d'autres ouvrages n'établissaient sa réputation.

Nous dirons un mot de ce peintre, dont nous n'aurons plus occasion

de parler dans la suite, et dont Deschamps fait, on ne sait pourquoi, un éloge exagéré (1). Il tenait le surnom de Leli de son père Jean Van der Faes, à qui on l'avait donné, parce qu'il était né à la Haye, dans une maison qui portait pour enseigne une fleur de lis. Plus habile flatteur qu'habile peintre, son fils se glissa dans la faveur des grands. Il suivit en Angleterre Guillaume II, prince d'Orange, et y fit les portraits du roi et de la famille royale, ce qui lui valut le titre de premier peintre.

Il était, à ce que l'on prétend, d'un caractère extrêmement fier; mais peut-être y avait-il en lui plus d'orgueil et d'insolence que de cette noble fierté si convenable aux artistes supérieurs. On connaît l'ordinaire bassesse des courtisans, et il avait suffit que Leli eût fait les portraits de la famille royale, pour que tout le monde voulût être peint par lui. La foule était donc extrême, et le peintre avait chargé un secrétaire, d'autres disent un de ses laquais, de prendre le nom de toutes les dames et de tous les seigneurs qui se présentaient pour se faire peindre. Chaque soir on lui remettait cette liste, et il indiquait le jour où l'on pourrait obtenir l'honneur de l'approcher. Si l'on manquait au rendez-vous, on était impitoyablement reporté à la fin de la liste.

Il servit successivement Charles I.er, Cromwel et Charles II. Il fut apparemment assez adroit pour voiler la duplicité de cette politique; car Charles II le combla de titres et de richesses.

Il profita de l'engouement général et de la circonstance pour faire payer ses portraits un prix excessif, et il acquit une fortune immense. Il était fastueux en habits, en équipages, en domestiques Il invitait tous les jours douze personnes à sa table; il avait une musique à sa solde, et, à l'instar des souverains, il voulait que cette musique jouât pendant ses repas.

Il ne ressembla à Vandick que par l'amour du faste; mais il mit plus d'ordre dans sa dépense, et mourut riche. Au milieu de ses trésors et de ses honneurs, les serpens de l'envie empoisonnèrent ses jours. Il ne put supporter le triomphe du jeune peintre Kneller, protégé et

---

(1) *Vide* Vie des Peintres flamands, etc., second volume, pag. 257 et suivantes. Edition in-8.° de 1754.

prôné par le duc de Monmouth. Deschamps met Kneller bien au-dessus de Leli. Il y a de la partialité dans ce jugement. Kneller avait un talent plus réel. Leli le sentait, et il en tomba malade de chagrin. Son médecin, très-ignorant en maladies morales, avait la maladresse, dans toutes ses visites, de lui parler de son rival, et le tua par ses propos plus que par ses remèdes.

D'autres rapportent différemment sa mort; ils prétendent que l'application à l'étude avait entièrement détruit son tempérament; qu'un jour son médecin entra dans son atelier, et lui assura qu'il courait le plus grand danger s'il ne quittait à l'instant le travail; que Leli refusa de le croire, et mourut subitement une heure après.

PLANCHE VI.

VÉNUS GENITRIX, Statue; *hauteur cinq pieds un pouce.*

Cette belle statue se voyait autrefois dans les jardins de Versailles. Elle est de marbre de Paros. Cependant, quelques personnes qui ne retrouvent point dans le marbre de cette statue le grain et les qualités ordinaires du Paros, croient au contraire qu'elle est de marbre dit *Greco duro.*

Le savant Visconti a été fondé à donner à cette Vénus le surnom de *Genitrix*, par son extrême ressemblance avec les images de cette déesse, que l'on trouve avec ce surnom sur les médailles impériales. On sait que les Romains l'honoraient comme la mère de leurs ancêtres.

Cette statue est du plus beau style. La draperie est gracieuse, légère, transparente. La tête a été rajustée. Néanmoins c'est celle qui lui appartient. Les oreilles sont percées; circonstances qui se retrouve dans plusieurs autres statues, parce que les anciens les ornaient de riches anneaux. La pomme qu'elle tient est celle qu'elle a reçue de *Pâris.*

N°. 85. DOMINIQUIN. Éc. Ital.



Des.né par Landon le J.e — Grav.é à l'eau fo.te p. Devillier — Term.é par V.ve Massard.

ENÉE ET ANCHISE.





D.s.né par Bourdon. Grav.é à l'Eau-for.te p.r Chataigner. Termi.né par Villerey.

L'ANNONCIATION.



N°8.

N. BERCHEM.

Ecole Flam.



Dessiné par le Comte. — Gravé à l'Eau-forte par Duplessi-Bertaux. — Terminé par Dequevauviller.

LE PASSAGE DU BAC.

N.° 88 — POELENBURG. — Éc.e Flam.de

Dessiné par Gregorius. — Gravé à l'Eau forte par Filhol. — Terminé par C. Niquet.



PAYSAGE.

N°. 89. FAES. Éco. Flam.de



PORTRAIT DE CROMWEL.





VENUS GENITRIX.

EXAMEN DES PLANCHES.

SEIZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE BRUN (CHARLES).

L'ENTRÉE D'ALEXANDRE DANS BABYLONE ; *peint sur toile ; hauteur quatorze pieds cinq pouces ; largeur vingt-cinq pieds neuf pouces.*

Le génie héroïque de Le Brun, après avoir dignement célébré les plus mémorables victoires d'Alexandre, devait terminer cette belle suite de chefs-d'œuvres comme le vainqueur de l'Asie termina lui-même sa brillante et trop courte carrière. En effet, le dernier acte remarquable dans sa vie fut son entrée triomphale dans cette capitale de l'Asie. Ce fut après avoir tout disposé pour la fameuse expédition de Néarque, et touché les rivages de l'Océan méridional, où les bornes de la terre avaient prescrit enfin des limites à ses conquêtes, qu'Alexandre revenant sur ses pas, et bravant l'inclémence des déserts, parut enfin aux portes de Babylone avec les faibles débris d'une armée que cent peuples n'avaient pu vaincre, et que les sables brûlans venaient de moissonner. Alexandre, à trente ans, chargé des sceptres du monde, aux portes de la plus colossale des cités, de cette Babylone si fière des monumens de Sémiramis, et plus justement orgueilleuse du souvenir des vertus de Cyrus : peu de rapprochemens plus auguste frappèrent sans doute l'esprit des hommes ; et si jamais le faste d'un triomphe dut trouver grâce aux

yeux des sages, ce fut celui que la Souveraine des villes décerna au souverain des héros. Certes, s'il était dans l'histoire une époque où notre peintre sublime pût saisir le conquérant désarmé sans le trouver au-dessous de sa gloire; si, courtisan ingénieux, Le Brun pouvait encore retracer Alexandre aux regards de Louis XIV, sans que ce monarque cessât de comparer sa fortune à celle du Macédonien; enfin, s'il était un moyen vraiment digne de la mémoire d'Alexandre, de la pensée de Louis XIV, et du génie de l'artiste, de présenter loin du théâtre des combats le vainqueur de l'Asie au vainqueur de l'Europe, c'était sans doute de peindre son entrée dans Babylone. La pensée était grande, et le peintre l'a randue grandement.

Alexandre est debout sur son char de triomphe. Ce char est traîné par deux élephans richement caparaçonnés et couverts de housses éclatantes de pierreries. Le héros tient d'une main un sceptre d'or, surmonté de la figure de la Victoire; et de l'autre l'épée qui subjugua le monde. Il s'appuie sur les bords du char.

Deux jeunes enfans, montés sur les éléphans, les dirigent et tiennent des cassolettes d'où s'exhale la fumée de l'encens, dont la vapeur parfume l'air que respire le vainqueur. Sa figure est calme; une noblesse sans fierté y est empreinte. Tranquille et magnanime, le triomphateur paraît moins jaloux des honneurs qu'il reçoit, qu'enivré du bonheur d'avoir délivré l'Asie de l'insupportable joug de Darius.

Ses lieutenans, montés sur de magnifiques coursiers, suivent le char. Sur le devant du tableau, un guerrier perse fait ranger deux esclaves barbares qui portent sur un brancard, couvert de tapis richement brodés, un vase d'or de grand prix. Ce Perse est Bayafanis, gouverneur de Babylone. C'est lui qui avait ordonné la pompe, le cérémonial et la marche de cette fête. Il paraît ici occupé à faire observer l'ordre au cortége, et à faire joncher de fleurs le chemin qui suit le char d'Alexandre.

La tête du cortége est déjà entrée dans Babylone. Encore quelques pas, et le char de triomphe passera devant la statue de Sémiramis, élevée sur un piédestal à l'entrée de la ville. On reconnaît, à l'architecture superbe des édifices, les antiques et somptueux palais des

rois d'Assyrie, et ces jardins si vantés dans l'histoire et que Voltaire a célébrés en si beaux vers.

Quel art a pu former ces enceintes profondes
Où l'Euphrate égaré porte en tribut ses ondes?
Ce temple, ces jardins dans les airs soutenus,
Ce vaste mausolée où repose Ninus?
Éternels monumens, moins admirables qu'elle.

Ce tableau, où toute la pompe du sujet se trouve réunie à la majesté des personnages, fut le dernier de la suite des batailles d'Alexandre, que Le Brun était dans l'intention de retracer toutes. Il en est plusieurs dont il nous a laissé les compositions, et dont nous parlerons dans la suite. Le but de ce grand peintre, en les exécutant aux Gobelins, était de fournir aux ouvriers de ce bel et important établissement des modèles ou patrons pour faire des tapisseries. Son vœu à cet égard a été exactement rempli, mais heureusement sans que les arts aient eu a en gémir; et voici comment. Les procédés de la manufacture des Gobelins n'étaient pas alors aussi perfectionnés qu'aujourd'hui. On y était encore dans l'usage, à cet époque, de couper par bandes les tableaux, pour faciliter aux ouvriers en tapisseries les moyens de les copier. On sentit quelle perte ce serait pour les arts de sacrifier ainsi des tableaux aussi précieux, et dont la conservation devait éterniser la gloire de l'école française. Les nombreux élèves de Le Brun, justement jaloux de la gloire de leur maître, s'empressèrent donc de faire des copies de ces chefs-d'œuvres, et ce furent celles-ci qui furent employées au service de la manufacture.

Les tableaux du Passage du Granique, de la bataille d'Arbelles, de la défaite de Porus, et de l'entrée dans Babylone, furent placés dans la galerie d'Apollon; mais l'on n'eut pas le plaisir de les y voir long-tems. La permission que l'on accorda à quelques peintres de l'ancienne académie de se pratiquer des ateliers dans cette galerie, fut cause qu'on ne les aperçut plus dans leur entier. Cet inconvénient de ne les voir ainsi que par parties, donna naissance peut-être à cette fausse opinion conçue par les étrangers, que les gravures de Gérard Audran étaient supérieures aux tableaux.

En effet, c'est bien moins par les détails que par l'ensemble qu'il faut juger du mérite de ces admirables compositions. Le génie de Le Brun ne

pouvait s'astreindre à polir, à *pointiller* ses peintures. Il pensait qu'une composition de 40 pieds ne devait pas se finir comme une miniature : que ses tableaux, destinés à être vus à une grande élévation, n'avaient pas besoin de la précision d'un tableau de chevalet. Et cependant, quand on examine l'exécution, quelle étonnante facilité ! quelle belle harmonie ! quelle justesse d'expression ! quelle fierté, quelle noblesse, quelle variété dans tous ses personnages ! quel art inconcevable d'appeler soudain les regards sur son héros ! Jamais il ne l'isole ; et toutefois l'œil le moins exercé le reconnaît tout-à-coup.

Le tableau que nous décrivons ici, de même que tous ceux de l'histoire d'Alexandre, peint par Le Brun, a été gravé par Gérard Audran, et depuis par nombre d'habiles gens. Les estampes d'Audran se vendent à la calcographie du Muséum Napoléon

PLANCHE II.

VALENTIN (MOISE), né à Coulommiers en Brie en 1600, mort à Rome en 1632, fut élève de VOUET et de MICHEL-ANGE DE CARAVAGE.

SAINT MATHIEU, ÉVANGÉLISTE, *peint sur toile ; hauteur trois pieds six pouces ; largeur quatre pieds six pouces.*

LES quatre Évangélistes, peints par le Valentin, se voyaient à Versailles dans la chambre du roi. Cette place distinguée était sans doute un hommage rendu bien plutôt à ces quatre personnages illustres qu'au talent supérieur du peintre. Le Valentin jouit néanmoins d'une haute réputation : elle est méritée à beaucoup d'égards ; mais il lui manquait plusieurs des qualités absolument essentielles pour être classé parmi les grands maîtres.

Mathieu Levi exerçait un emploi lucratif dans la Judée. Il renonça à l'opulence pour suivre le Christ. Il souffrit le martyre, les uns disent chez les Parthes, les autres chez les Perses. Il fut le premier des quatre apôtres qui écrivirent l'Evangile.

Le peintre l'a représenté occupé de la composition de ce livre sacré ; il est assis, le bras droit appuyé sur une table. Ses yeux sont fermés. Il semble méditer profondément. D'une main il tient une plume ; et de l'autre soutient un grand livre ouvert et qui repose sur ses genoux.

Cette plume, ce livre, ainsi que les autres manuscrits brochés que l'on aperçoit sur la table sont des fautes de costume. La feuille écrite et déroulée qui pend sur le devant de la table, se rapproche davantage de l'usage des anciens. L'Ange, symbole ordinaire de cet Evangéliste, est à ses côtés, et semble indiquer quelques passages du livre.

Il ne faut chercher dans cet ouvrage, ni beau idéal, ni cette pureté de trait que l'artiste acquiert à l'étude de l'antique. Rien de noble, rien de grand dans ce tableau. Le Valentin a pris des mendians dans les rues de Rome; il les a habillés, les a posés; et sans s'inquiéter du caractère et de la majesté qu'il devait donner à un apôtre, il a représenté le premier vieillard qui s'est offert à ses regards, et dont il s'est accommodé sans choix comme sans discernement. L'Ange est également un petit vagabond, à qui le Valentin a commandé de sortir un bras de la manche de sa chemise, que de l'autre main il soutien gauchement sur sa poitrine. Tout, dans ces figures, inspire le dégoût; tout y est d'une nature hideuse et repoussante; mais s'il était possible de racheter ses défauts, ils le seraient par la beauté de l'exécution, par la puissance et la chaleur du coloris. Sous ce rapport, ce tableau est admirable, et c'est en cela que le Valentin est l'égal du Caravage.

Ce tableau fut acheté pour la collection du roi, à la vente de M. Ourfel, amateur célèbre, et premier secrétaire de M. de la Vrillière. Il a été gravé par Gilles ROUSSELET.

PLANCHE III.

VELDE (ADRIEN VAN-DEN), né à Amsterdam, en 1639, mort en 1672, fut élève de JEAN WYNANTZ, paysagiste.

LA PLAGE DE SCHEVELINGEN, *peint sur bois; hauteur quatorze pouces; largeur dix-sept pouces.*

CE tableau est charmant. La mer descendante a laissé à découvert une vaste étendue de la plage sur laquelle le stathouder se promène dans un carrosse traîné par six chevaux blancs : ses gens suivent à pied, et s'amusent à agacer des chiens. On remarque à droite une barque de pêcheur, demeurée à sec sur le sable lorsque la mer s'est retirée. Les matelots de cette barque, un autre pêcheur tenant une seine à la main, un cavalier et une dame qui se promenaient, se sont approchés

pour voir passer le stathouder, et forment différens groupes. Du même côté, mais dans le lointain, l'on découvre le clocher et les premières maisons de Schevelingen, et un carrosse à deux chevaux qui descend vers le rivage, et que suivent et précèdent plusieurs personnes à pied et à cheval. La grève, parsemée de coquillages, et coupée de place en place par des flasques d'eau, occupe toute la partie gauche. On voit la mer dans le fond, et trois hommes qui se promènent sur ses bords. A l'horizon on distingue quelques barques sous voile.

La suavité et l'agrément du coloris, le naturel du dessin, le fini précieux des figures et des animaux dont ce peintre aimable a orné tous ses ouvrages, l'ont placé depuis long-tems sur la liste des plus habiles peintres hollandais. C'est sur-tout dans le tableau que nous venons de décrire qu'il a déployé et réuni toutes les ressources de son talent enchanteur. Rien n'est plus admirable, par exemple, que l'art avec lequel ce savant coloriste est parvenu à empêcher que ses six chevaux d'une même couleur se nuisissent réciproquement, et le parti savant qu'il a tiré de l'entente des ombres pour les faire contraster et les détacher les uns des autres. Toutes ces figures ont des intentions heureuses, marchent bien, se meuvent avec grâce, et les plus éloignées, quoiqu'imperceptibles pour ainsi dire, ont encore un esprit infini. En général, l'harmonie est parfaite, et le ton local, sur-tout, d'une extrême vérité.

Les cabinets les plus renommés de Paris ont tour-à-tour possédé ce charmant tableau, jusqu'à ce qu'enfin M. d'Argenvilliers en fit l'acquisition pour la collection du roi.

Il est ainsi signé, A. V. VELDE, f. 1660.

PLANCHE IV.

DOMINIQUIN.

PAYSAGE ET FIGURES REPRÉSENTANT HERCULE COMBATTANT ACHELOUS; *peint sur toile; hauteur trois pieds huit pouces; largeur quatre pieds huit pouces.*

L'AMOUR d'Hercule pour Dejanire irrita la jalousie d'Acheloüs, et ce fils de l'Océan osa combattre le fils de Jupiter, et fut vaincu. Il crut être plus heureux en se transformant en serpent, et Hercule le défit

encore ; enfin il prit la forme d'un taureau, et le héros en le terrassant lui ravit une corne qu'il ne lui rendit qu'en recevant en retour la corne d'Amalthée. C'est ce dernier combat que le Dominiquin a placé dans ce beau paysage : il se passe en présence d'OEnée, roi de Calydon, et d'un officier de ce prince.

L'expression des figures est telle qu'on a droit de l'attendre de ce grand-maître. Hercule terrasse bien ce taureau, et la surprise d'OEnée et de son confident est bien sentie. Des pâtres, étrangers à cette scène, semblent suivre nonchalamment leurs troupeaux qui paissent sur les bords du fleuve. Un de leurs chiens simplement les a quittés, pour prendre part à l'action, et paraît aboyer avec fureur contre Hercule et Achélous.

Il est permis de reprocher à ce tableau une touche un peu pesante. Ce grand arbre que l'on aperçoit sur le devant n'est pas d'un effet heureux ; il est trop gigantesque et pèche par les proportions. A cela près, ce site, quoique sauvage, est d'un bel aspect. Le fleuve roule son onde écumante parmi des rochers qui traversent son lit, et au pied d'une côte escarpée que les éboulemens ont décharnée, et dont on distingue les couches intérieures. On voit à une certaine distance le palais du roi, dont les tours et les murailles s'élancent au-dessus des arbres dont il est entouré.

Il est présumable que ce tableau a poussé au noir, et a perdu cette transparence qu'à la rigueur on ne peut exiger à un très-grand degré des peintres d'histoire, mais qui ne doit pas cependant leur être étrangère. On doit toutefois cette justice au Dominiquin, aux Carraches, au Poussin d'avoir toujours su approprier la nature de leurs paysages aux scènes historiques qu'ils ont représentées, et d'avoir constamment respecté cette espèce de vérité géographique qui ne veut pas que le site soit en contradiction avec les personnages.

La collection possède ce tableau depuis très-long-tems.

PLANCHE V.

OSTADE (Adrien Van).

UN BUVEUR ; *hauteur sept pouces ; largeur cinq pouces et demi.*

Ce vieillard flamand est assis sur un de ces grossiers fauteuils de village. D'une main il tient un pot de bierre, et de l'autre un verre

plein qu'il se dispose à boire ; il semble sourire à d'autres personnes que l'on suppose être devant lui.

Nous sommes forcés, pour ne pas nous répéter, de renvoyer le lecteur aux éloges que nous avons déjà donnés au coloris naïf de ce maître. Tous ces ouvrages sont des modèles parfaits en ce genre.

Ce joli tableau est ainsi signé : A. V. OSTADE, et porte la date de 1662.

PLANCHE VI.

ADONIS ; *hauteur cinq pieds quatre pouces.*

LES antiquaires, et notamment le cit. Visconti, dont l'autorité est d'un grand poids en pareille matière, ne sont pas parfaitement convaincus que cette charmante figure représente celle du fils de Cinyre, roi de Cypre. On ne peut rien conclure du javelot qu'il tient dans la main droite, parce que cette partie étant une restauration moderne, cet attribut n'est qu'une conséquence de l'opinion première que l'on adopta, sans un assez mûr examen sans doute. Cette opinion se fonda sur la ressemblance que l'on trouva entre l'attitude de cette statue, et celle donnée à Adonis dans quelques bas-reliefs antiques ; mais le citoyen Visconti a soin de faire observer à ses lecteurs que la tête de cette statue, et la longue chevelure dont elle est ornée, n'offraient aucun caractère suffisant pour justifier cette opinion. Ne serait-ce pas plutôt la figure de l'un de ces aimables adolescens que Horace, Stace, et quelques autres poètes latins n'ont pas rougi de célébrer ? Cette chevelure efféminée

Et, quæ nunc humeris involitant, deciderint comæ,

appuierait assez cette conjecture.

Il y a peu d'années que cette précieuse statue fut découverte à Centocelle, sur le chemin de Palestrina. Elle est de marbre grec à petits grains. Les deux avant-bras, ainsi que la cuisse et la jambe droite ont été restaurés avec beaucoup de soin et de talent. Elle sort du Vatican, où elle avait été placée par la munificence du pape Pie VI.

N.° 91 — Éco.le Franc.



Dess.é par Picot. — Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. — Term.é par Niquet.

TRIOMPHE D'ALEXANDRE.



N.° 92. VALENTIN. Éco. franc.^se



Dessiné par Ant.^ne le Roi. Gravé à l'Eau-forte par Devillier. Term.^né par Massard p.^re

S.^T MATHIEU.

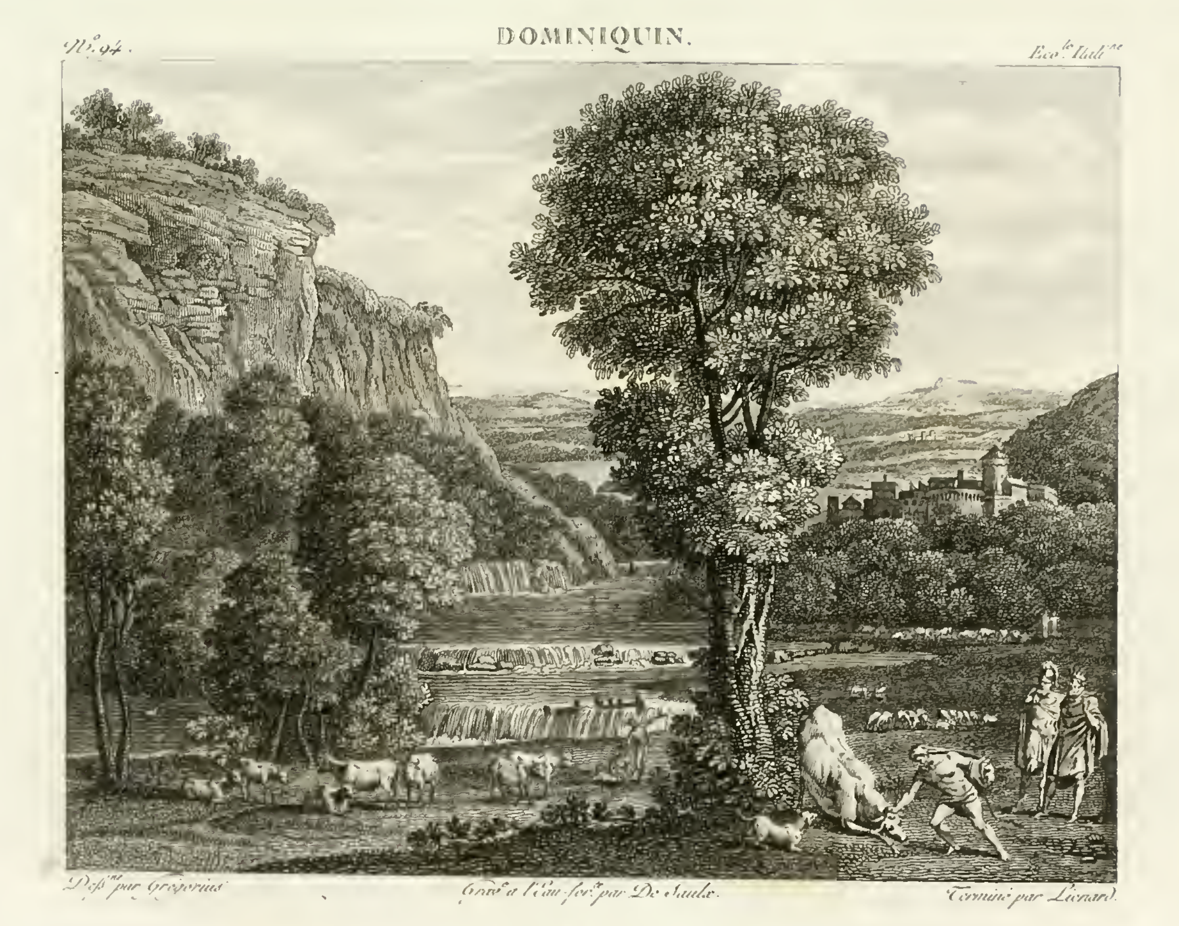


No. 93 A. VELDE. Éco. Flam.de

Dessiné par Swebach — gravé à l'eau forte par Duplessis-Bertaux — Terminé par Duparc

PROMENADE DU PRINCE D'ORANGE.

N.° 94. DOMINIQUIN. Eco.le Itali.ne



Dess.iné par Gregorius — Gravé à l'Eau-for.te par De Saulx. — Terminé par Lienard.

PAYSAGE.



N°. 95
A. OSTADE.
Ecole Flam.de
Dessiné par Moreau
Gravé par Chataigner.

LE BUVEUR.





Dessi.né par Montagny. Gra.vé au Trait par Gounod. Ter.mi par ...

ADONIS.

EXAMEN DES PLANCHES.

DIX-SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

CARAVAGE (Michel-Angelo-Amerigi, dit le) né à Caravagio, près Milan, en 1559, mort en 1609.

JÉSUS-CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU; *peint sur toile; hauteur neuf pieds un pouce; largeur six pieds deux pouces.*

Saint Jean et Nicodème rendent les derniers devoirs au Sauveur du monde, et se disposent à le placer dans le sépulcre de pierre, où il doit reposer jusqu'au jour de sa résurrection. Ils ne l'ont pas encore enseveli; mais pour avoir plus de facilité à soutenir le corps et à l'envelopper quand ils l'auront couché dans le tombeau, ils ont déjà passé par-dessous lui le voile qui doit lui servir de linceul. Le fidèle disciple et l'homme religieux qui lui prète son secours pour ce funèbre ministère, sont montés sur la pierre dont ils se serviront pour sceller le sépulcre. Nicodème, pour élever le Christ à la hauteur nécessaire, a passé les deux bras sous les jarrets, tandis que Saint Jean soutient la partie antérieure du corps, et l'incline vers la tombe. Derrière ce premier groupe sont les trois Marie. A sa douleur morne, profonde et sans larmes, à son œil attaché sur cet objet inanimé, à son geste d'abandon, enfin à son âge avancé, on ne peut douter que la première

ne soit la mère de Jésus : la seconde essuye, mais vainement, les larmes dont son visage est inondé, tandis que la troisième, les bras et les yeux élevés vers le ciel, semble, dans l'excès de sa douleur, lui demander vengeance de l'attentat que le peuple juif vient de commettre.

Ce tableau formidable, (et cette expression n'est point exagérée), ce tableau formidable, dis je, par la puissance du coloris, par le caractère du dessin, qui, sans être noble, est d'une grandeur étonnante, par la composition bizarre, peut-être, mais sublime comme expression, arrète et terrifie le spectateur : c'est sans contredit de tous les tableaux que renferme la galerie, celui où la vie et la mort sont exprimées avec la plus admirable vérité. Le corps entier du Christ, et sur-tout le bras droit et la tête, abandonnés à leur propre poids, sont d'un effet vraiment magique, par la fidélité avec laquelle le peintre a représenté cet état d'affaissement, ce relachement total des nerfs qui succèdent à l'extinction de la vie. On sent, au degré de force que Saint Jean et Nicodème sont obligés d'employer pour soulever ce corps, qu'étranger désormais à tout mouvement, sa pesanteur s'en est accrue ; et les deux serviteurs du Christ portent si bien, que l'on peine pour ainsi dire de la fatigue qu'ils éprouvent. L'expression des autres figures est également juste. Celle de la Madelaine, c'est-à-dire de la femme dont les bras sont élevés vers le ciel, est admirable.

Lorsque l'on a ce beau tableau sous les yeux, on cesse de s'étonner que les peintres qui étudiaient à Rome lorsque ce chef-d'œuvre vit le jour, aient accordé la préférence à cette manière vigoureuse et terrible, sur le style plus recherché, mais plus froid, du Josepin, rival alors et antagoniste du Caravage. La perfection de l'art de la peinture, aux yeux de bien des gens, consiste à frapper vivement la vue, et à séduire l'imagination par l'exacte imitation de la nature, et il est assez difficile que la raison ne se range pas de leur avis. Sans nous permettre de décider une question aussi importante, nous devons dire que le Caravage fut de tous les peintres celui qui remplit avec le plus de perfection le but de cette opinion, par son coloris aussi vigoureux qu'imposant. Ce tableau fit époque dans les arts ; il rendit commun à son auteur le sort de tous les hommes de génie, c'est-à-dire qu'il lui attira des admirateurs et des critiques, qui lui valut des travaux et des chagrins.

Plusieurs peintres célèbres, entr'autres Gherardo dalle Notte, Valentin, Manfredi, et même le Guide, peignirent de cette manière; mais le Caravage fut créateur, et nul artiste ne le surpassa dans ce genre.

Il fit ce tableau pour l'église *di S. Maria della Vallicella*, dite l'église Neuve, que Saint Philippe de Neri obtint de Grégoire XIII, en 1575, pour les pères de sa congrégation. Il était placé dans la seconde chapelle à droite en entrant. Il a constamment passé pour l'un des plus beaux tableaux que Rome possédât, et fut compris dans l'un des cent articles du traité de Tolentino.

PLANCHE II.

CIGNANI (CARLO), né à Bologne en 1628, mort en 1719.

ADAM ET ÈVE : *peint sur toile ; hauteur sept pieds ; largeur quatre pieds dix pouces.*

ADAM est assis. Eve lui présente la fatale pomme. Prêt à céder à ses instances, le premier homme semble lui rappeler encore les défenses du Créateur. Un lion est à leurs pieds, et lèche un agneau : épisode symbolique de l'état d'innocence dont jouissaient alors tous les êtres animés. Derrière Eve, le peintre a placé l'arbre de la science, chargé de fruits. Le serpent enlace de ses longs replis le tronc de l'arbre, et tient entre ses dents une seconde pomme.

Si l'on en croit Zanotti, à qui l'on doit l'histoire très-détaillée de la vie de Cignani, cet artiste aurait peint ce tableau vers l'an 1702 ; c'est-à-dire à l'âge de soixante-quatorze ans. En l'examinant, l'on se rangera facilement à l'opinion de l'auteur italien, et l'on y reconnaîtra sans peine la production d'un vieillard, à la pesanteur du dessin et à la mollesse de l'exécution : mais à cette époque, la vieillesse n'avait rien fait perdre à Cignani de sa haute réputation, et l'on sait que les faux connaisseurs, toujours plus nombreux que les hommes instruits, jugent des ouvrages bien moins sur leur mérite réel que sur la célébrité du nom de ceux qui les produisent. Cignani n'avait peint ce tableau que pour son

plaisir et son délassement; mais l'engouement des prôneurs fut tel, que le cardinal San-Césareo voulut l'acquérir, à quelque prix que ce fût. L'artiste, dont l'intention n'était pas de le vendre, et qui peut-être se jugeait plus sévèrement que ses admirateurs, se contenta d'en faire présent au cardinal, qui, en retour, lui fit remettre une bourse de cinq cents ducats doubles, *cinque cento dobbie*, environ cinq mille francs de notre monnaie, en lui mendant : ne vouloir payer que la toile et les couleurs, et lui rester redevable d'un si riche et si précieux don.

On ignore comment ce tableau passa dans la galerie du stathouder. C'est de là qu'il est parvenu au Musée Napoléon.

PLANCHE III.

VERNET (JOSEPH).

VUE DU PONT ET DU CHATEAU SAINT-ANGE; *peint sur toile; hauteur un pied trois pouces; largeur deux pieds quatre pouces.*

Tous les peintres de paysages que l'amour de l'étude ont conduit à Rome, ont été séduits par le plaisir de dessiner ou de peindre cette belle vue. En effet, malgré les dégradations que le tems, le caprice des hommes, et les fureurs des guerres lui ont fait éprouver, ce monument, tel qu'il est aujourd'hui, est encore un des plus beaux vestiges de l'antiquité.

Cet édifice porta long-tems le nom de Mausolée d'Adrien. En effet, cet empereur le fit construire pour cet usage, et n'épargna rien pour qu'il surpassât en magnificence celui de César-Auguste, que l'on voyait en face, mais sur l'autre rive du Tibre. La base en était carrée, et supportait une rotonde de 125 pas de circonférence. La maçonnerie en était composée de gros quartiers de pierre travertine. L'édifice entier était revêtu de marbre de Paros. La base, ainsi que la rotonde, étaient entourées de colonnes corinthiennes qui soutenaient l'architrave. Celles du rez-de-chaussée étaient de marbre dit Pavonesset, et ce sont celles

qui supportent aujourd'hui le plafond de l'église de Saint-Paul. Celles qui entouraient la rotonde sont de vert antique, et décorent maintenant la grand'nef de la Basilique de Saint-Jean-de-Latran. La corniche de ce mausolée était richement ornée de statues, de quadriges, de chevaux. Parmi ces statues, se trouvait le Faune célèbre, tant admiré de nos jours au palais Barberini, et par celle-ci l'on doit juger combien les autres figures devaient être précieuses : le faite de l'édifice était couronné par une pomme de pin en bronze doré, que l'on conserve dans le jardin du palais du Belvedère. On croit assez généralement qu'elle servit à renfermer les cendres d'Adrien. D'autres cependant pensent que cet auguste dépôt fut confié à une superbe urne de porphyre trouvée dans l'intérieur du tombeau. Après Adrien, il servit également de sépulture à la longue suite des Antonins.

La peste ayant désolé Rome sous le pape Grégoire le Grand, le pontife vit, dit-on, l'archange Saint Michel sur le sommet de cet édifice, remettre le glaive dans le fourreau, et ce fut en mémoire de cet évènement miraculeux qu'il reçut le nom de Château Saint-Ange. Depuis, plusieurs papes l'ont fait tour-à-tour fortifier, et il a soutenu plus d'un siège. Ce fut de là que Benvenuto Cellini, sculpteur, l'un des plus célèbres arquebusiers du tems de Clément VII, ajusta le connétable de Bourbon, et le tua.

Quant au pont, c'est également un ouvrage de l'empereur Adrien. Plusieurs papes l'ont fait restaurer, et Clément IX l'orna des statues d'anges que l'on y voit aujourd'hui, exécutées sur les dessins et sous la direction du cavalier Bernin.

Tel est l'aperçu historique des deux monumens que Joseph Vernet a représentés; il est plus que probable que ce tableau, ainsi que celui qui représente la vue du Ponte-Rotto, dont nous parlerons dans la suite, a été exécuté d'après nature par ce célèbre paysagiste. Le ton vrai et argentin, et la célérité qu'on remarque dans l'exécution, nous les font regarder comme l'ouvrage d'une matinée de cet habile homme.

M. Boutin les acheta l'un et l'autre en Italie, et c'est de la collection de cet amateur qu'ils sont passés au Muséum.

PLANCHE IV.

WOUWERMANS.

LA RÉCOLTE DES FOINS ; *peint sur bois ; hauteur un pied cinq pouces : largeur un pied deux pouces six lignes.*

Des agriculteurs brabançons viennent d'enlever les foins de leurs gras pâturages, et les conduisent sur des chariots, aux bords d'un lac, pour en charger des barques qui les transporteront à un village que l'on aperçoit dans le lointain. Sur le devant un homme à cheval se dispose à passer le gué. Il a pris en croupe une paysanne. Il attend, pour se mettre en marche, qu'une autre villageoise ait placé son enfant sur les genoux de cette paysanne.

Ce tableau est d'une exécution précieuse et d'une transparence de ton admirable. Wouwermans a rendu, avec autant d'esprit que de vérité, cette scène rustique, animée par cette hilarité qu'inspire au laboureur la fécondité du sol. La vapeur aërienne a bien le ton chaud, convenable à la saison des foins.

Descamps cite deux tableaux qui ont beaucoup de rapport avec celui-ci. Il avait vu l'un dans le cabinet du marquis de Lassay, et l'autre chez le prince de Hesse. Il serait possible que celui que nous décrivons fût l'un des deux. Il vient de la collection du stathouder.

PLANCHE V.

GIORGION (Giorgio Barbarelli, dit le) né en 1477, à Castel-Franco, près de Trévise, mort en 1511.

UN CONCERT ; *peint sur toile ; hauteur trois pieds cinq pouces et demi ; largeur trois pieds neuf pouces et demi.*

Un religieux de l'ordre de S.-Benoît, prélude sur une petite épinette portative, et semble prêter l'oreille à un religieux genovefin, qui lui frappe sur l'épaule, et tient de l'autre main une grande mandoline italienne à sept

cordes. Un beau jeune homme, coiffé d'une toque noire à panache blanc, est présent à leur conversation, mais n'a pas l'air d'y prendre part.

Le Giorgion n'est point au-dessous de sa réputation dans ce tableau. Le dessin est correct, et le coloris est vigoureux et brûlant. Il vient du palais Pitti, à Florence. On a voulu long-tems que ces trois figures fussent des portraits, et cela pourrait être; mais l'ignorance s'était emparée de cette idée, et ce tableau passait à Florence pour offrir les portraits de Luther, de Calvin et de Catherine de Bore, femme du premier. Il est singulier que cette opinion ait pu se soutenir au milieu d'une nation lettrée. Le Giorgion, décédé en 1511 à Venise, n'avait pu peindre, ni même voir Luther, qui, dans le fond de l'Allemagne, ne commença à se faire connaître qu'en 1517, et qui d'ailleurs était Augustin et non pas Bénédictin; encore moins Catherine de Bore, qui n'avait que six ans quand il mourut, et encore moins Calvin qui n'en avait que deux.

Je vais présenter une opinion plus raisonnable, mais que je ne donne toutefois que pour une conjecture que m'ont suggérée mes réflexions sur ce tableau. Il me paraît une allégorie du goût du Giorgion pour la musique, qu'il pratiqua avec succès dans sa première jeunesse, et ne quitta que pour se livrer à la peinture. C'est un monument de ses premiers talens qu'il aura prétendu laisser. Il aura voulu rendre hommage à ce bel art, en peignant d'idée Gui-d'Arezzo, Bénédictin, inventeur des six notes de la gamme, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Par l'autre religieux, il aura voulu rappeler le souvenir de l'ami de Gui-d'Arezzo, qui, devenu pape sous le nom de Jean XIX, appela à Rome le savant bénédictin, pour le récompenser de sa découverte, ou pour mieux dire de son invention musicale; et enfin par un de ces anachronismes sur lesquels les peintres italiens ne sont pas scrupuleux, il se sera représenté lui-même sous la figure de ce jeune garçon, dont la beauté des traits n'est point étrangère aux portraits qui nous restent de ce peintre célèbre, l'un des plus beaux hommes de son siècle. Mais, je le répète, cette explication de ce tableau n'est qu'une conjecture que je hasarde.

PLANCHE VI.

APOLLON MUSAGÈTE; *hauteur cinq pieds dix pouces.*

Cette statue, de marbre pentélique, n'a pas un très-grand mérite comme sculpture. Les antiquaires présument que ce pourrait être une copie antique de l'*Apollon Citharèdes* de *Timarchides*, que l'on voyait à Rome sous le portique d'Octavie, avec les neuf Muses de *Philiscus*. Ce Musagète, ou *Conducteur du chœur des Muses*, chante et s'accompagne sur la lyre. Il est vêtu d'une longue tunique, arrêtée par une ceinture, et sa chlamyde, agraffée sur les épaules, est rejetée en arrière. Visconti nous apprend que ce vêtement était celui des *Citharides* ou Joueurs de lyre.

Cette statue a été trouvée en 1774, à Tivoli, dans la maison de campagne de Cassius, dite la *Pianella di Cassio*. La tête, ceinte de lauriers, est rapportée, mais c'est celle de la statue. Le bras droit et une partie de la lyre sont de restauration moderne.

Quant au surnom de Musagète, Apollon le reçut, parce que l'on supposait qu'il conduisait les Muses; mais il ne fut pas le seul dieu qui le porta. On le donnait aussi à Hercule, et il fut honoré sous ce nom à Rome aussi bien que dans la Grèce. Noël, dans son excellent dictionnaire de la Fable nous apprend que C. Fulvius avait fait bâtir un temple à Hercule Musagète, près du cirque de Flaminius, et que les statues des Muses s'y voyaient. Hercule Musagète est représenté tenant la lyre d'une main, et de l'autre s'appuyant sur sa massue.

CARAVAGE.

N° 97. Ecol. Ital.



Dess. par Bourdon — Grav. à l'Eau-forte p. Paquet — Term. par Bovinet.

LE CHRIST AU TOMBEAU.





Dess.é par Odvar Gra.vé a l'eau-forte p.r Devillier. Ter.né par V.ve Massard.

ADAM ET EVE.



WOUVERMANS.

Nº 99. Éco. Flam.

Dessiné par Sweback — Gravé à l'Eau-forte par Duplessi Bertaux. — Termé par Bovinet.

LES FOINS.

N° 100. J. VERNET. Eco. Franc.



Dess. par Sueback. Grav. à l'Eau-for. par Reville. Term. par Niquet

VUE DU CHATEAU S.T ANGE.

No. 101 GIORGIONE. Ecole Italienne

Dessiné par Chasselat père. Gravé par Le Villain.

LE CONCERT.





Dess. par Montagny. Gravé par Boutrois.

APOLLON MUSAGÈTE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

DIX-HUITIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RAPHAEL.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET LE PETIT SAINT JEAN, *tableau vulgairement connu sous le nom de* LA MADONNA DELLA SEDIA; *peint sur bois, forme ronde; hauteur et largeur, deux pieds trois pouces.*

La Vierge est assise sur un siége richement sculpté et élégamment décoré. Elle tient entre ses bras, et sur ses genoux, l'Enfant Jésus. L'on aperçoit près de lui le Petit Saint Jean. Il embrasse une croix. Ses mains sont jointes; son attitude est celle d'un enfant en prières.

Depuis deux cents ans, ce délicieux tableau jouit dans les arts de la plus haute réputation. Il est évident que Vasari ne l'a pas connu. Il n'eût pas oublié sans doute d'en faire mention dans son grand ouvrage sur la vie des peintres. Les écrivains qui depuis l'ont commenté, ont également omis d'en parler, ce qui prouve que leurs connaissances ne s'étendaient pas au-delà des siennes, et peut-être même leur étaient inférieures, et qu'ils n'ont fait que le copier. Il leur eût été facile cependant de réparer cette omission, s'ils eussent voyagé, ou que du moins

dans leurs voyages ils se fussent donné la peine d'observer avec exactitude, puisque ce beau tableau était depuis 1589 placé dans la seconde tribune de la galerie de Florence. Richarson est le premier auteur qui en ait parlé. Il nous semble que quelques-uns de ses observations sur cet ouvrage ne sont pas toujours justes, mais il en est quelques autres d'une grande vérité. Par exemple, nous partageons entièrement son opinion sur la perfection de la tête de la Vierge. Elle réunit à la fois la grace, la noblesse et l'amabilité. On pourrait reprocher à l'auteur célèbre de ce tableau d'avoir un peu trop prononcé les formes de l'Enfant Jésus. Il est muscelé comme un petit Hercule. L'expression de la figure s'éloigne de l'idée que l'on aime à se faire de cet enfant. Il a donné à son regard un caractère de dédain qui ne rappelle point à l'imagination l'inaltérable bonté du Sauveur du Monde. L'expression du Petit Saint Jean a bien plus de vérité; elle est plus innocente, plus ingénue et plus historique.

A l'aspect de ce tableau, on croirait qu'il fut peint à fresque. Malgré la vivacité de la couleur, on n'y retrouve point la chaleur ordinaire de la peinture à l'huile. Il est présumable que l'auteur l'aura peint sur une couche trop épaisse de blanc à la colle qui aura absorbé l'huile, ou bien peut-être aura-t-il anciennement souffert de l'humidité. On sait qu'à Florence ce tableau était couvert par une glace. Un préjugé a fait croire long-tems que cette précaution était conservatrice; elle est funeste au contraire, et ne sert qu'à entretenir l'humidité que les murs communiquent nécessairement aux tableaux.

Le Musée doit cette précieuse production de Raphaël au citoyen Laumond, aujourd'hui conseiller d'état. Ce fut par ses soins, et lorsqu'il était commissaire civil près l'armée d'Italie, qu'il le recueillit à Florence.

Un aussi beau tableau devait nécessairement inspirer aux voyageurs qui l'avaient admiré, le désir d'en conserver le souvenir par des répétitions; aussi en est-il peu qui aient été aussi souvent copiés. Les gravures que l'on en a faites sont également nombreuses. Les plus estimées sont celles de G. Sadeler, Van Scuppen, Bartholozi, Morghen, etc.

PLANCHE II.

TENIERS (David).

LES SEPT ŒUVRES DE MISÉRICORDE CORPORELLE ; *peint sur cuivre ; hauteur un pied huit pouces ; largeur deux pieds quatre pouces.*

Honneur au peintre qui sait unir au beau talent de l'exécution l'art d'instruire l'homme au bien par la moralité de ses tableaux. On dit que Louis XIV n'aimait pas ceux de Teniers. Ce prince cependant avait un sens droit et un jugement sain. Il en eût pensé différemment, si quelqu'un avait eu le courage de lui dire que le tableau des Sept Œuvres de Miséricorde était plus utile à l'humanité qu'un tableau de bataille. C'était sur-tout les Kermesses de Teniers qui lui déplaisaient. Qu'on ôte ces magots, disait-il. Il oubliait que la représentation de la joie naïve de l'agriculteur est plus flatteuse que l'aspect de la nature désolée, pleurant sur le sol inondé du sang des hommes.

David Teniers a réuni dans un seul cadre les Sept Œuvres de Miséricorde, et a su les y placer sans confusion. Il a indiqué,

Le *Esurientes pascere*, par un vieillard opulent qui distribue des pains à des indigens rassemblés en foule autour de lui.

Le *Potare sitientes*, par un jeune homme qu'à la richesse de son vêtement l'on reconnaît pour le fils du vieillard. Il verse du vin dans une coupe à une femme assise, qui tient sur ses genoux un enfant à la mamelle, tandis qu'à côté d'elle un autre enfant plus âgé se désaltère déjà.

Le *Hospitio exipere advenas*, par un villageois qui invite deux pèlerins à entrer dans sa maison.

Le *Vestire nudos*, par une femme âgée, occupée à présenter des vêtemens à des malheureux.

Le *Ægros curare*, par quelques personnes que l'on aperçoit dans une petite maison, empressées à donner leurs soins à une femme malade et alitée.

Le *Liberare captivos*, par un cavalier qui accueille à la porte d'une prison un prisonnier qu'il vient de délivrer.

Le *Sepelire mortuos*, par les derniers devoirs que l'on rend à un mort qu'un nombreux cortège vient d'accompagner à son dernier asyle.

Ce tableau précieux est depuis long-tems cité comme l'un des plus parfaits que l'art ait dû au pinceau de cet habile artiste. Il réunit en effet de très-belles parties; mais peut-être n'offre-t-il pas une touche aussi ferme et aussi facile que celle que l'on remarque dans le tableau de *l'Enfant Prodigue*, du même auteur, que l'on trouve décrit dans la quatrième livraison de cet ouvrage.

Celui qui fait le sujet de cet article, est très-ancien dans la collection. Tout le monde sait avec quelle supériorité et quelle perfection M. Le Bas a gravé l'un et l'autre.

PLANCHE III.

MEULEN (ANTOINE-FRANÇOIS VAN DER), né à Bruxelles en 1634, mort à Paris en 1690, fut élève de PIERRE SNAYERS.

HALTE DE CAVALIERS A LA PORTE D'UNE AUBERGE; *peint sur cuivre; hauteur sept pouces six lignes; largeur neuf pouces six lignes, forme ovale.*

DES cavaliers ou partisans se sont arrêtés à la porte d'une auberge de village pour s'y rafraîchir. Déjà ils se disposent à continuer leur route, qu'un villageois, le chapeau à la main, semble leur indiquer. L'un d'eux est encore à la porte de l'hôtellerie, et reçoit de l'aubergiste un pot de bière.

Sur le premier plan, un paysan, tranquillement assis sur l'herbe, fume sa pipe et les regarde passer; sur un plan plus élevé, un pauvre, d'un air suppliant, leur demande l'aumône.

Dans le fond, on aperçoit d'autres cavaliers qui vont à une ferme.

Ce joli tableau, et tous ceux de même proportion que l'on connaît dans le commerce, ont probablement été composés avant que ce peintre fût chargé de représenter les conquêtes de Louis XIV, ouvrage qui lui assura une gloire immortelle.

Celui que nous décrivons est d'une touche spirituelle et d'une couleur piquante ; les chevaux et les cavaliers sont parfaitement dessinés. Ce tableau est signé sur la cabane de l'hôtellerie.

PLANCHE IV.

ANNIBAL CARRACHE.

CONCERT SUR L'EAU *; peint sur toile et collé sur bois ; hauteur quatorze pouces ; largeur dix-huit pouces six lignes.*

Sur le devant, on aperçoit un bateau dirigé par deux hommes. Il est rempli de musiciens qui jouent de divers instrumens. De riches fabriques et de belles ruines d'architecture animent avec esprit ce paysage. On voit dans le fond un pont qui sert de communication entre des habitations placées sur les deux rives du fleuve. Des montagnes terminent l'horizon.

Ce joli paysage n'est point au-dessous de la réputation du grand maître à qui on le doit. Les groupes sont disposés avec grace ; les figures sont bien dessinées, et la touche en est spirituelle. En général l'exécution en est précieuse et la couleur est vraie. Il est fort ancien dans la collection.

PLANCHE V.

RAPHAEL.

LE PORTRAIT DE LÉON X ; *peint sur bois ; hauteur quatre pieds dix pouces ; largeur trois pieds huit pouces.*

Vasari fait avec juste raison un très-grand éloge de ce tableau. Il loue l'expression et le relief des figures, l'admirable perfection avec laquelle les draperies, les étoffes, les fourrures et les ornemens rehaussés de broderies d'or sont rendus, l'extrême vérité que l'on remarque dans le livre de parchemin que le pape tient ouvert devant lui, et sur-tout l'admirable entente de la lumière ; et quoique ces louanges soient écrites avec une sorte d'enthousiasme, on ne peut disconvenir qu'elles ne soient conformes à la vérité, quand on connaît ce beau tableau.

Le pape Léon X est assis devant une table couverte d'un tapis, sur laquelle est un livre ouvert garni de fermoirs, et une petite sonnette. A sa droite est le cardinal Jules de Médicis, et derrière son fauteuil le cardinal de Rossi. Il paraîtrait qu'à leur arrivée le pape aurait interrompu sa lecture, et méditerait une réponse à quelques ordres qu'ils seraient venus lui demander. C'est sur-tout le cardinal de Médicis qui semble attendre cette réponse. L'attention de l'autre cardinal est plus distraite. A la manière dont il s'appuie d'une main sur le dossier du fauteuil de Léon X, et saisit de l'autre l'un des montans de ce même siège, on le prendrait plutôt pour un prélat de la domesticité que pour un prince de l'église admis à cette conversation. Il est présumable que Raphaël exécuta ce tableau entre 1517, et 1519, parce que ce fut à cette époque que le cardinal de Rossi fut revêtu de la pourpre romaine. Au reste, ce bel ouvrage causa tant de satisfaction à Léon X, qu'il récompensa l'auteur par un don magnifique, et tel qu'il appartenait à un souverain ami des arts. Du tems que Vasari écrivait, on le voyait à Florence dans l'un des cabinets intérieurs du palais des ducs.

Ce tableau célèbre, et par son grand mérite et par les personnages illustres qu'il rappelle, l'est devenu davantage encore par une anecdote rapportée dans la vie d'André del Sarte. On prétend qu'Octavien de Médicis ayant reçu de Clément VII l'ordre d'envoyer à Frédéric II, duc de Mantoue, ce tableau que l'on avait transporté de Rome à Florence pour décorer le palais des Médicis, en fit faire une copie par André del Sarte. Cette copie fut si parfaite, qu'ayant été remise au duc de Mantoue, Jules Romain, qui pour lors était occupé à la confection des immenses travaux que Frédéric II faisait faire au palais du T, la prit sans hésiter pour l'original. La surprise faite au jugement de Jules Romain était d'autant plus honorable pour la copie, que ce grand peintre, élève de Raphaël, avait lui-même travaillé à l'original, sous la direction de son maître. Vasari, qui rapporte cette anecdote, ne parvint à détromper Jules Romain qu'en lui montrant le nom d'André del Sarte, que ce peintre avait écrit sur l'épaisseur du panneau de la copie pour la reconnaître. Cette précieuse copie, après avoir long-tems appartenu aux ducs de Mantoue et aux princes de la maison Farnèse, est enfin passée dans la collection *di Capo di Monte*, à Naples, où elle se voit encore.

L'original que possède le Musée, et que nous venons de décrire, sort du palais Pitti. Il a été gravé par Morel, et on le trouve dans l'ouvrage intitulé : *Galerie de Florence.*

PLANCHE VI.

PANATHÉNÉES.

BAS-RELIEF.

Ce beau fragment est un des morceaux les plus précieux de la magnifique collection des Antiques du Musée Napoléon. Il est presque impossible de révoquer en doute aujourd'hui qu'il n'ait été sculpté par Phidias, ou tout au moins exécuté sur ses dessins et sous sa direction, quatre cent quarante ans avant l'ère vulgaire. On peut, à cet égard, consulter Plutarque dans la vie de Périclès. Il représente de jeunes filles qui se disposent à faire partie de la marche religieuse de la fête des Panathénées, et qui reçoivent de deux prêtres et les vases qu'elles doivent porter dans cette cérémonie, et les instructions dont elles ont besoin. Ces huit figures sont remarquables et par la pureté et par la sévérité du style. Il conservait, dit-on, avant qu'il fût nettoyé, quelques traces de la couleur *encaustique*, que les Grecs étaient dans l'usage d'appliquer sur la sculpture. Le citoyen Visconti remarque aussi que ce bas-relief est un des monumens qui constatent le mieux la découverte du marbre *pantélique*.

Il faisait partie de la frise extérieure qui régnait autour de la *Celle* du temple de Minerve à Athènes, plus connu sous le nom de *Parthénon.* Il était placé à la façade orientale, vers l'angle qui répondait à la façade du nord. On le doit au citoyen Fauvel, peintre français qui s'était établi à Athènes, et qui maintenant y exerce les fonctions de sous-commissaire des relations commerciales. Ce beau fragment des beaux-arts de l'antiquité aura sans doute été brisé (1) dans l'évènement qui ruina le Parthénon. La guerre détruisit en un jour ce que les siècles avaient

(1) D'autres personnes m'ont assuré que cet accident était arrivé lorsqu'après l'avoir détaché de la place qu'il occupait encore sur les ruines du Parthénon, on le descendait. Les cordes, dit-on, vinrent à casser; il tomba d'une élévation assez considérable, et se fractura. Je croirais volontiers cette dernière version, puisque le Musée possède des têtes de ce fragment que l'on se propose de restaurer.

respecté et ce que les hommes de tous les âges avaient admiré. Ce magnifique temple était encore debout au dix-septième siècle, et deux mille ans avaient passé sur ce majestueux édifice sans l'altérer. Spon et Weller le virent encore dans son entier en 1676. En 1677, le Provéditeur Vénitien, Morosini, vint assiéger Athènes à la tête d'une armée de huit mil huit cents hommes. Une malheureuse bombe tomba sur ce temple, et mit le feu à des munition que les Turcs y avaient renfermées. Cet incendie ruina en grande partie ce temple superbe, et l'on accuse même Morosini d'avoir accéléré sa ruine, afin de pouvoir plus facilement enrichir sa patrie de ses dépouilles.

J'ai déjà parlé de la solemnité des Panathénées dans l'Histoire générale des Arts en Grèce, qui se trouve à la tête de chacune de ces livraisons. Comme ces fêtes étaient spécialement consacrées à Minerve, il est tout naturel que les cérémonies qui s'y pratiquaient se trouvent représentées par la sculpture, dans les ornemens ou décorations d'un temple qui lui était dédié. Ces fêtes, fondées dans l'origine par Éricthon, tombèrent en désuétude jusqu'à Thésée, qui les fit revivre par politique, et pour rattacher au gouvernement d'Athènes toutes les parcelles de l'état, que l'amour de l'indépendance en avaient séparées, et qui ne reconnaissaient la suprématie de ce chef-lieu de la puissance qu'en ce qui concernait la guerre. En invitant tout les peuples de l'Attique à apporter leur tribut religieux à ce grand sacrifice, il parvint à les incorporer insensiblement avec le peuple de la capitale, et à les accoutumer à ne se regarder que comme une seule et même nation. Cent bœufs étaient sacrifiés à Minerve, et ces victimes étaient ensuite abandonnées au peuple pour servir au festin public.

On institua alors les grandes et les petites Panathénées. Les petites se celébraient tous les ans le 20 du mois Thargélion, et les grandes tous les cinq ans, le 25 du mois Hécatombœon. Ces dernières étaient les plus pompeuses, et c'était pendant celles-ci, que l'on portait sur un vaisseau, que des ressorts faisaient mouvoir, et que l'on conservait dans le Céramique pour cet usage, le célèbre Peplus ou Peplon de Minerve, sur lequel étaient brodées les actions mémorables de la déesse, et même celles de Jupiter, des héros et des personnages illustrés par leurs services rendus à la patrie.

N.o 103. RAPHAEL. Ecole Ital.ne



Des.né par Chasselat p.re — Gr.é à l'Eau f.te par Pauquet. — Term.é par V.ve Malbard.

LA VIERGE.



D. TENIERS.

N°. 104 | Éc.^e Flam.^e



Dessiné par Langlois | *Gravé à l'Eau-forte par Chataigner.* | *Terminé par Niquet*

LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE.

N° 105. VAN-DER MEULEN. Eco^le. Flam^de.



Dess.^é par Swebach *Gr.^vé à l'Eau-forte par Filhol et Dupl.^es Berteaux.* *Terminé par Duparc.*

HALTE DE CAVALIERS.



Nº. 106. A. CARRACHE. Ecol. Ital.



Dess. par Gregorius. Grav. à l'Eau-forte par De Saulx. Term. par Bovinet.

CONCERT SUR L'EAU.

RAPHAEL.



PORTRAIT DE LÉON X.





Dessiné par Gauthier. Gravé à l'Eau forte par Godefroy. Terminé par C. Niquet.

PANATHÉNÉES.

EXAMEN DES PLANCHES.

DIX-NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN.

LES BERGERS D'ARCADIE; *peint sur toile ; hauteur huit décimètres cinq centimètres ou deux pieds huit pouces ; largeur un mètre six décimètres quatre centimètres ou cinq pieds.*

De toutes les contrées de l'antiquité, celle que les poètes ont surtout célébrée, est sans contredit l'Arcadie. Cette préférence ne fut pas précisément fondée sur la variété, la richesse et la fraîcheur des paysages. L'Arcadie était montueuse ; l'agriculture y fut long-tems inconnue ; ses uniques trésors étaient ses pâturages et ses troupeaux ; mais elle fut le séjour que les Grecs assignèrent aux dieux champêtres, et à l'innocence, leur inséparable compagne. C'était là que Pan avait enseigné aux mortels à soupirer leurs amours sur le chalumeau. Les échos de l'Erymanthe et du Ménale y répétèrent la première chanson inspirée par le bonheur d'aimer ; et l'onde lympide, qui la première offrit à la beauté son miroir secourable, fut sans doute l'Alphée. Ce fut donc au récit des mœurs paisibles et pures des bergers d'Orchomène, à l'aspect de leurs innocentes voluptés, et de leurs jours filés par l'amour et les vertus, aux tableaux de leurs rustiques jeux, au sein d'une joie sans mélange, et de l'éternelle jeunesse de leurs guirlandes et de leurs couronnes de fleurs, que s'enflamma le génie des poètes, et que les brillantes fictions de leur imagination féconde virent

répandre sur leurs vers ce charme que la nature réalisait pour les pasteurs heureux des vallons de Stymphale.

Il est difficile aux ames sensibles de ne pas s'abandonner à la douce mélancolie qu'amène à sa suite la peinture des vertus champêtres. Le calme profond qu'elle répand sur tous les sens, permet alors à l'homme de mesurer la nature des félicités humaines, d'en examiner les motifs, d'en apercevoir le terme inévitable; et ce sentiment qu'il éprouve est le germe des leçons qu'il se donne à lui-même, et fait quelquefois partager aux autres. Telle était sans doute la situation d'esprit où se trouvait le Poussin, quand il conçut l'idée du tableau que nous allons décrire.

Dès que l'on prononce le nom de ce peintre inimitable, ce tableau est celui de ses ouvrages qui le premier se présente à l'idée de tous les penseurs; c'est celui qui sourit le plus à l'imagination des sages; celui que les poètes ne peuvent admirer sans y reconnaître la présence des Muses. Ce peintre philosophe a voulu introduire, au sein même des plaisirs, le souvenir de la mort. Pour rendre sa moralité attrayante et utile, il n'a point écarté les yeux des spectateurs par des objets repoussans et lugubres. Ce n'est point la mort surprenant ses victimes au milieu des jeux; là ne sont ni spectres hideux, ni manes plaintifs, ni larves funèbres: des bergers fortunés, un tombeau sur leur passage; et cette inscription si touchante et si simple : ET IN ARCADIA EGO; *et moi aussi je vécus en Arcadie;* voilà tout l'art du peintre pour nous arrêter, nous attacher, nous forcer à penser; et cet art est sublime. Ici tout est doux comme la vertu, tout est pur comme les personnages, tout est vierge comme la nature.

Trois bergers et une jeune fille viennent de s'arrêter devant un tombeau; la sérénité respire encore sur leur front; mais une gravité méditative et religieuse efface par degrés la joie dont leurs traits étaient animés. Tout, dans ce groupe, est exprimé avec une justesse de raisonnement admirable. Ce n'est point au hasard que le Poussin a pris celui des quatre personnages qui explique l'inscription à ses compagnons. Il a chargé de ce soin celui dont l'âge est le plus mûr. Le plus jeune, couronné de fleurs, nonchalamment appuyé sur le tombeau, écoute d'un air pensif. Celui-ci est l'amant, car ce n'est pas lui qui attire l'attention de la jeune fille sur cet objet. La sévérité de cette leçon

n'appartient point à l'amour; elle est l'office de l'amitié, et c'est le troisième berger qui le remplit. Avec quelle profondeur cette scène est distribuée, avec quelle intelligence elle est pensée, avec quelle noble candeur elle est exprimée! Le Poussin est le peintre de la raison, le moraliste de tous les temps, le poète de toutes les nations. Comme précision d'allégorie, et comme pensée poétique et ingénieuse, ce tableau est le premier tableau du monde. Sous le rapport de l'art, nous ne le citerons pas comme le plus parfait de ce grand maître; mais tant qu'il existera des cœurs sensibles, il sera cité, et au milieu des jouissances les plus pures, ils se diront : Un jour viendra où le voyageur pourra lire aussi sur notre tombe : Et in Arcadia ego.

On pourrait désirer peut-être que le Poussin eût donné plus de fraîcheur et de richesse au paysage; mais il aura craint que la pompe de la nature n'affaiblît sa pensée. Ce ne sont ni les fleurs, ni les bocages fortunés que l'on regrette en mourant; c'est de se séparer des hommes vertueux; de nos pères, de nos amis, de nos enfans, qui rend la dernière heure douloureuse.

Félibien, à qui l'on doit des renseignemens très-précieux sur les ouvrages de ce célèbre peintre, ne dit point pour qui il composa ce tableau. Il était très-ancien dans la collection des rois de France.

Il a été gravé, mais faiblement.

PLANCHE II.

GUIDO RENI.

DAVID, TENANT LA TÊTE DU GEANT GOLIATH; *peint sur toile; hauteur deux mètres deux décimètres ou sept pieds; largeur un mètre quatre décimètres ou quatre pieds six pouces.*

David, le dernier des fils d'Isaï, choisi dans les décrets de Dieu pour régner sur Israël, vient de combattre et d'abattre Goliath, et goûte pour la première fois les plaisirs de la victoire. Il est représenté debout, et appuyé contre le fût d'une colonne. Il est encore armé de sa redoutablef fronde; et tient d'une main la tête du géant qui

repose sur un piédestal de pierre. Il semble contempler avec orgueil ce sanglant trophée de sa gloire.

L'Epicié a décrit ce tableau. Il pense que David réfléchit sur la puissance du dieu d'Israël. L'intention qu'il prête gratuitement au peintre, part d'un raisonnement juste; elle prouve son bon esprit, et qu'il a senti la véritable expression que cette figure devrait avoir. La lui supposer, c'est en faire ingénieusement la critique; car, dans le fait, elle n'a rien de l'expression indiquée par l'Epicier.

David est revêtu d'une peau de tigre et d'un manteau bleu. Il est coiffé d'une toque rouge surmontée d'une plume ou panache. L'on aperçoit à ses pieds le sabre colossale de Goliath.

A considérer ce tableau sous le rapport historique, il ne peut satisfaire l'imagination. Rien de noble, rien de digne, rien de prophétique dans la tête de ce berger, que l'écriture nous peint brillant de jeunesse et de grâces; rien d'auguste dans la figure de cet adolescent, objet sacré de la prédilection du Tout-Puissant; rien de poétique, rien d'inspiré sur le front de ce jeune homme, dont la voix mélodieuse, mariée aux sonores accents d'une harpe divine, calmait et suspendait le délire de Saül, et dont le vaste génie devait enfanter un jour ces poëmes religieux, qu'au bout de trois mille ans les hommes font retentir encore sous les voûtes de leurs temples. Effacez cette tête de Goliath, et il ne restera plus que l'effigie d'un bateleur, dont l'attitude ignoble, et la coiffure empruntée aux charlatans, ne semblent indiquer qu'un saltimbanque, attendant que son tour arrive d'amuser la populace.

Quant au *faire*, proprement dit de ce tableau, il rappelle l'époque où le Guide cherchait à imiter la manière vigoureuse du Caravage; mais n'étant pas comme lui né coloriste, au lieu d'être chaud de ton, il faisait noir et froid.

Mais, d'après cette critique en apparence sévère, mais juste cependant, quel est donc, pourrait-on demander, le mérite qui a fait admettre ce tableau dans la plus magnifique collection de l'univers? Celui qui distingue particulièrement le talent du Guide, c'est-à-dire une facilité inimaginable de pinceau, et, à cet égard, ce tableau est étonnant; qualité qui, dans l'Ecole française du siècle dernier, lui valut tant d'admirateurs, dont l'enthousiasme mettait ce peintre de pair avec Raphaël, pour ne pas dire au-dessus : malheureuse erreur,

dont l'effet produisit tant d'artistes médiocres, et dont le faux goût ne fit plus consister le bel art de la peinture que dans la touche !

En considérant le mérite de ce tableau sous ce point de vue, il doit être classé parmi les belles productions du Guide. Il était très-ancien dans la collection française. Il fut plusieurs fois et très-habilement copié. L'on en voit une très-belle copie chez le ministre des finances.

Gilles Rousselet l'a gravé.

PLANCHE III.

ROSA (Salvator), né à Naples en 1615, mort en 1673.

L'ANGE ET TOBIE; *peint sur bois; hauteur deux décimètres onze centimètres ou dix pouces deux lignes; largeur deux décimètres deux centimètres ou huit pouces cinq lignes*

Quoique l'histoire du jeune Tobie soit connue, je transcrirai ici le passage de l'Ecriture, pour faciliter à nos lecteurs l'intelligence de ce tableau, attendu que le peintre n'a pas fidèlement suivi le trait historique.

« Le Jeune Tobie se mit en chemin, suivi du chien de la maison,
» et demeura la première nuit dans un lieu proche du fleuve du
» Tigre.

» Etant aller laver ses pieds, un très-grand poisson sortit de l'eau
» pour le dévorer.

» Ce qui l'ayant rempli de frayeur, il jeta un grand cri, en disant :
» Seigneur, il va se jeter sur moi.

» L'Ange lui dit : prenez-le par les ouïes, et entraînez-le à vous....
» Videz les entrailles de ce poison, et prenez le cœur, le fiel et le
» foie, parce qu'ils vous seront nécessaires pour en faire des remèdes
» très-utiles. »

L'action commandée à Tobie, dans ce dernier paragraphe, est celle que l'auteur a choisie et rendue.

Ce tableau n'est qu'une esquisse, mais cette esquisse est très-spirituelle, et l'on y retrouve bien le pinceau fougueux de Salvator. L'expression de l'Ange est juste : il parle, et dit bien le sujet. Le site

sauvage qui sert de fond, n'est pas assez historique par les productions végétales. Le cours du fleuve n'est pas non plus assez indiqué. Le peintre a eu tort de donner des ailes à l'Ange. A cette époque de l'histoire, Raphaël n'est qu'Azarias, guide fidèle du jeune Tobie, qu'il conduit vers Gabelus, dans la ville de Ragès, au pays des Mèdes. Il a de même diminué l'intérêt en supprimant le bon chien qui était du voyage. Rembrant, dans le beau tableau où il a représenté le même sujet, n'a pas fait un semblable oubli. Il a su tirer parti du caractère aimant de ce bon animal ; et dans les différens signes dépouvante, d'admiration et de piété que donnent les personnages de la famille Tobie, lorsque l'Ange remonte aux cieux, le chien par un sentiment particulier d'attendrissement n'exprime que le regret de ne pouvoir suivre l'ami auquel il s'était attaché. Rembrant était plus poète que Salvator.

Ce tableau vient d'être récemment gravé par GUTTEMBERG, avec succès; on le voit dans le grand ouvrage de MM. Robillart-Péronville et Laurent.

PLANCHE IV.

VELDE (ADRIEN VAN DEN)

PAYSAGE ORNÉ DE FABRIQUES ; *peint sur bois ; hauteur deux décimètres un centimètre ou huit pouces ; largeur deux décimètres neuf centimètres ou onze pouces.*

A la chûte du jour, un pâtre et une femme ramènent a l'étable divers bestiaux. Sur le second plan, on aperçoit un chariot couvert qui monte avec peine le revers d'un ravin, pour gagner une hôtellerie plus éloignée, à la porte de laquelle des villageois assis boivent, et se reposent des fatigues du jour. Dans le fond, et à l'horizon, l'on distingue à peine des forêts déjà noyées dans la vapeur qui s'élève de la terre lorsque le crépuscule approche.

Ce joli tableau de Van-den-Velde, est d'une touche fine et délicate. La perspective aérienne y est parfaitement observée ; on sait que c'est l'un des plus grands mérites des peintres hollandais ; et Van-den-Velde, plus que tout autre de ses compatriotes, a poussé cet art à un degré extraordinaire.

Ce tableau est ainsi signé : A. V. VELDE, 1661.

PLANCHE V.

DICK (Antoine Van-), né à Anvers en 1599, mort à Londres en 1641, élève de P. P. RUBENS.

LE PORTRAIT DE L'AUTEUR; *peint sur bois ; hauteur six décimètres quatre centimètres ou deux pieds ; largeur cinq décimètres six centimètres ou un pied neuf pouces.*

La tête est nue et vue presque de trois quarts. Ce célèbre artiste s'est représenté dans son atelier, considérant attentivement, et étudiant les traits d'une personne qu'il va peindre.

Nous aurons occasion, dans la suite, de parler des productions capitales de ce grand peintre, que possède la galerie du Musée Napoléon. Nous nous bornerons à dire que ce tableau est très-ancien dans la collection de France, et qu'il était placé depuis près d'un siècle dans la chambre à coucher des rois, à Versailles.

PLANCHE VI.

MARS; *statue ; hauteur neuf décimètres sept centimètres ou trois pieds.*

Le fils de Jupiter et de Junon (selon Hésiode), ou de Junon seule (selon quelques autres Mythologues), qui le conçut sans la participation de son époux, et le mit au monde par le secours de Flore, est ici représenté nu, le casque en tête, tenant d'une main son épée, et de l'autre s'appuyant sur un bouclier. Il porte la barbe, particularité remarquable, attendu que les anciens représentèrent souvent ce dieu sous la figure d'un jeune homme imberbe ; telles, par exemple, les deux autres statues de Mars que possède le Musée Napoléon.

La Mythologie payenne fourmille de divinités enfans de l'orgueil et de l'adulation chez les peuples belliqueux; et toutes reçurent le nom de Mars. Chaque conquérant couronné par la victoire fut Mars pour ses sujets : ainsi Mars *Bélus ;* Mars *roi d'Égypte* ; Mars *roi des Thraces* ou *Hyperboréen ;* Mars des Grecs nommé *Arès ;* Mars

des Romains, *père de Romulus ;* enfin le Mars d'Edesse, surnommé *Alisus*, dont parle l'empereur Julien.

Il serait difficile d'énumérer combien d'empereurs, de rois et de héros se firent représenter sous la figure ou avec les attributs de Mars.

Quoique le culte de ce dieu fût très-répandu parmi les peuples de l'antiquité, Mars n'eut point de temples dans la Grèce; ses statues même y étaient peu nombreuses. Pausanias n'en cite que trois, en y comprenant celle que l'on voyait à Lacédémone, et que la superstition des Spartiates leur avait fait garotter, afin que ce dieu ne leur fût point infidèle dans les guerres qu'ils auraient à soutenir. L'allégorie de Mars enchaîné présenterait une idée plus consolante, si elle était due à un peuple philosophe.

Il était réservé à la fierté superbe du Capitole d'ériger des temples, de consacrer des autels, et d'instituer des sacrifices à ce dieu de la dévastation. Après la bataille de Philippes, Octave lui érigea un monument célèbre sous le nom de *Mars Vengeur.* Il serait possible que la statue que nous publions fût une copie de celle placée dans ce temple. Le sujet est *Mars en repos.* Elle a quelque analogie avec celle que l'on voit au Capitole, à la différence que la nôtre s'appuie sur le bouclier, et que l'autre le porte au bras.

Notre statue est de marbre de Luni. Elle a beaucoup souffert. Il ne faut pas la classer parmi les belles productions de l'antiquité.

Visconti remarque que dans cette statue le dieu Mars est représenté tel qu'on le voit sur les médailles des Brutiens, et sur les monnaies d'or de la république Romaine ; la barbe est un des caractères principaux de cette analogie entre cette tête et les effigies numismatiques. De pareilles têtes de Mars ont été souvent considérées comme des portraits de Pyrrhus ; mais Visconti est convaincu que c'est à tort.

N° 109. N. POUSSIN. Ecole Franç.e

Dessiné par J. Le Roy — Gra.é à l'Eau-forte par Chataigner — Term.é par Niquet

LES BERGERS D'ARCADIE.





Des.né par Bourdon. Grav.é à l'Eau-forte par Godefroy fils. Terminé par Coiny

DAVID TENANT LA TÊTE DE GOLIATH.



Dessiné par E. Bourdon. Gravé par J. Mathieu.

L'ANGE ET TOBIE.



No. 112 — A. VAN-DEN-VELDE. — Eco.le Flam.de

Dess. par Thenca — Gravé à l'Eau forte par De Saulx — Terminé par Niquet.

PAYSAGE.

VAN-DYCK.

N°. 113. Ec.e Flam.de



Dessiné par Trézel. *Gravé par Delaorgue*

PORTRAIT DE VAN-DYCK.



N°. 114 *Statue en Mar.^{bre} de Luni*



Des. par Vauthier. *Grav. au Trait par Gounod.* *Ter. par V.ve Hazard.*

MARS.



EXAMEN DES PLANCHES.

VINGTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

STELLA (JACQUES), né à Lyon en 1596, mort à Paris en 1657; élève de FRANÇOIS STELLA son père, et imitateur du POUSSIN, son ami.

CLÉLIE prête à passer le Tibre pour retourner à Rome avec ses compagnes; *peint sur toile; hauteur un mètre trois décimètres*, ou *quatre pieds trois pouces; largeur neuf décimètres*, ou *trois pieds*.

PLUSIEURS dévouemens héroïques signalèrent la guerre mémorable que les Romains eurent à soutenir après l'expulsion des Tarquins; et si l'histoire a spécialement conservé le souvenir du dévouement d'Horatius et de Mucius, elle n'a point dédaigné d'offrir à la vénération de la postérité le nom de quelques femmes Romaines, également recommandables par leur amour pour la patrie. L'une des plus célèbres sans doute est Clélie. Personne n'ignore que Porsenna, roi d'Étrurie, fut le protecteur le plus puissant que Tarquin le Superbe implora pour remonter sur le trône, et la courageuse défense de Rome assiégée par ce monarque, peut être regardée comme la première de tant de grandes époques réservées, pour ainsi dire, à servir de dates chronologiques à la glorieuse existence de ce peuple destiné à régner pendant tant de siècles sur le monde.

Porsenna désespérant enfin de soumettre un peuple décidé à s'ensevelir tout entier sous ses murailles, plutôt que de renoncer à sa liberté naissante, se décida à retirer ses troupes du Janicule, et à conclure la

paix avec le consul Vélérius. Pour garantir l'exécution du traité, Valérius consentit à remettre vingt ôtages entre les mains de Porsenna. Dix de ces ôtages furent choisis parmi les jeunes patriciens, et les dix autres parmi les filles des premières familles de Rome. Clélie fut du nombre. Elle regarda comme un opprobre pour elle son séjour forcé dans le camp ennemi, et résolut de fuir. Son inexpérience, sa jeunesse, son sexe même qui la rendaient étrangère à la connaissance des lois de la guerre, ne lui permirent pas de sentir l'inconséquence d'une fuite que le respect dû à la foi des traités rendait criminelle. Elle ne cosulta que son amour pour sa patrie qui la rappelait à Rome, et ses conseils ayant déterminé ses compagnes à la suivre, ces jeunes filles traversèrent le Tibre à la nage en présence de l'armée ennemie, dont les cris et les traits ne purent les arrêter.

Valérius craignant que Porsenna ne soupçonnât la loyauté romaine, s'il laissait impuni ce viol de la religion des traités, fit reconduire ces ôtages dans le camp des assiégeans. Le monarque frappé de l'intrépidité que Clélie avait déployée dans l'exécution de son projet, la combla d'honneur et de bienfaits, lui fit don d'un cheval superbe et richement enharnaché, et lui permit de retourner à Rome, et d'emmener avec elle la moitié de ses compagnes à son choix. Il tomba sur les plus jeunes, comme celles dont la pudeur courait le plus de risque dans un camp. L'instant où elles vont repasser le Tibre, de l'aveu de Porsenna, est celui que le peintre a voulu représenter.

On sera peut-être surpris de me voir entrer dans le détail d'un fait si généralement connu ; mais c'est la faute de l'artiste : la manière dont il a rendu ce sujet a si peu d'analogie avec le sujet même, que l'homme le plus familier avec l'histoire ne soupçonnerait jamais ce que l'artiste a voulu dire. Sous le rapport historique, rien n'est indiqué, n'est senti, n'est écrit dans ce tableau. C'est une énigme dont le mot est introuvable. Un sujet de Baigneuses est la seule idée qu'il présente à l'esprit. Ce coursier, loin de rappeler par sa fierté et la richesse de son harnois la main royale qui le nourrit et le donna, semble un paisible cheval de ferme qui prête son dos complaisamment à ces deux jeunes filles pour regagner l'autre rive. Rien n'annonce que Clélie est l'héroïne du tableau, et ne revendique pour elle les regards du spectateur qui se promènent indifféremment sur ses compagnes; le nombre même des jeunes filles, empêche l'attention de s'arrêter sur le trait que l'auteur a choisi, si

contre toute apparence, il s'offrait à la pensée, puisqu'elles sont huit, et que cinq seulement doivent retourner à Rome.

Stella fut-il gêné par la place que ce tableau devait occuper? Le sujet lui fut-il commandé, et se vit-il obligé de s'y asservir, malgré la difficulté de le rendre dans un semblable espace? L'un et l'autre sont probables. La composition n'est pas heureuse. Ce cheval occupe presque toute la largeur du tableau, et l'effet en est désagréable : comme accord pittoresque, l'ouvrage entier manque d'harmonie. On n'y retrouve point d'ailleurs ce soin, ce fini que l'on remarque dans les tableaux de chevalet de ce maître, et il semble que destiné à être vu de loin, il ait négligé d'y mettre la dernière main. Mais si la majeure partie du public, jalouse principalement de trouver dans toutes les productions des arts, clarté dans le sujet, accord et précision dans les idées, est en droit de faire de graves reproches à ce tableau; par d'autres parties, il est infiniment précieux aux artistes dont les yeux ne cherchent souvent dans un ouvrage que des objets d'étude. La grace de ces jeunes filles, leur ajustement, leur coiffure charmante, la parfaite imitation de l'antique dont Stella s'était pénétré toute sa vie, voilà surtout et avec raison ce qui charme les peintres dans cet ouvrage, et ce qui vraiment lui mérite un rang parmi les belles productions des arts.

Il faisait partie de la collection du roi, et, avant la révolution, il était placé à Saiut-Cloud.

PLANCHE II.

LE SUEUR (Eustache).

LE PORTEMENT DE CROIX; *peint sur bois; hauteur six décimètres* ou *un pied onze pouces six lignes; largeur un mètre deux décimètres trois pieds dix pouces six lignes.*

Voici l'une des plus belles productions de ce grand maître. Elle représente un des actes de la douloureuse Passion du Christ. Couronné d'épines, et pour ainsi dire anéanti sous le poids énorme de la croix, instrument de son supplice, le législateur du monde se traîne péniblement sur les mains et les genoux. Derrière lui, Joseph d'Arimathie lui prête un religieux secours, en allégeant autant qu'il est en lui le funeste fardeau sous lequel il est accablé; tandis que Sainte Véronique age-

nouillée, tient un voile dont elle se sert pour étancher la sueur et le sang qui découlent de la face du Sauveur.

On voit que l'intention de l'artiste a été de n'appeler l'attention que sur un simple épisode d'un grand poëme ; mais par le sentiment profond qu'il a su répandre sur cette scène détachée, il a rendu présent à l'imagination l'ensemble de cette mémorable tragédie: le spectateur devine sans nul effort tout ce qui précéda, tout ce qui dut suivre l'instant représenté, et la puissance du talent de Le Sueur n'a pas eu besoin d'entourer le Fils de Dieu de ces féroces bourreaux et des formidables ordonnateurs de sa longue torture pour accroître l'intérêt. Quelle touchante simplicité ! Quelle précision, quelle clarté dans la pensée ! Quelle finesse de ton ! Quelle admirable justesse dans l'expression ! Le Sueur est ici dans toute sa gloire.

Il exécuta ce tableau, ainsi que celui de la Descente de Croix que nous publierons dans la suite, pour la chapelle de la famille le Camus, dans l'église de Saint-Gervais et Saint-Protais de Paris. Celui que nous décrivons décorait le rétable de l'autel de cette chapelle.

Ce bel ouvrage a quelqu'analogie avec le Portement de Croix de Paul Véronèse, que possède également le Musée Napoléon. Il ne serait pas impossible que Le Sueur l'eût connu ; mais malgré le mérite très-grand du tableau vénitien, nous ne balançons pas à lui préférer celui qui fait le sujet de cet article.

PLANCHE III.

DELEN (Dirck ou Thiéry Van), né à Heusden, florissait vers l'an 1530.

LES JOUEURS DE BALLON; *peint sur bois ; hauteur quatre décimètres* ou *douze pouces six lignes ; largeur cinq décimètres* ou *dix-huit pouces.*

Des hommes s'exercent au jeu de ballon, dans une vaste cour entourée d'édifices d'ordre dorique et d'ordre corinthien. Le maître du palais et son épouse, après s'être amusés pendant quelque tems du spectacle de cet exercice, se disposent à rentrer chez eux. Quelques-uns de leurs gardes s'arrêtent encore pour admirer l'adresse des joueurs. Telle est l'intention des personnages que Van-Delen semble n'avoir mis dans ce tableau que pour animer cette architecture, dont la représentation fidelle était le caractère distinctif de son talent.

Au reste, le sujet qu'il a choisi, prouve que ce jeu de ballon fut d'usage dans tous les tems les Grecs en furent les inventeurs. Il faisait partie des quatre exercices sphéristiques, recommandés par leurs médecins comme favorables à la santé. On décernait des couronnes aux athlètes qui s'y distinguaient. Mercurial parle d'une médaille de l'empereur Gordien, sur le revers de laquelle on voyait trois athlètes nus, ceints d'une espèce d'écharpe, qui portaient dans la main gauche un ballon dont la proportion était double de celle de leur tête, et qu'ils se disposaient à frapper de la main droite armée du gantelet. Ce jeu est arrivé de siècle en siècle jusqu'à nous. De tout tems il fut très-usité en Italie, et depuis douze ans les jeunes gens, en France, en font un de leurs principaux exercices.

Ce tableau étant le seul de ce maître que possède le Musée Napoléon, nous n'aurons plus occasion de parler de Van-Delen dans la suite de cet ouvrage. Ce peintre a très-peu travaillé, et ses productions sont presque inconnues en France. Il entra dans l'école de François Hals, si célèbre par les peintres Brauwer et Adrien Ostade qui en sortirent. Il adopta le genre de l'architecture et y excella. Pour céder à son goût dominant, il ne peignit plus que des édifices publics, des églises, des salons décorés de figures. Ses contemporains firent une grande estime de ses ouvrages. Corneille de Bie les cite avec éloge. Dans un âge avancé, il se retira à Armuiden en Zélande, où il parvint à l'honorable place de Bourguemestre. On croit qu'il y est mort, mais l'on ignore en quelle année.

Ce tableau est ainsi signé : DIRCK Van-Delen, en 1528.

PLANCHE IV.

DOMINIQUIN.

HERCULE TIRANT CACUS DE SON ANTRE; *peint sur toile ; hauteur un mètre un décimètre* ou *trois pieds huit pouces; largeur un mètre quatre décimètres* ou *quatre pieds huit pouces.*

NOUS avons, dans notre seizième livraison, décrit un tableau du même maître, représentant le combat d'Hercule contre Achélous. Celui que nous présentons ici peut être considéré comme son pendant.

On y retrouve le même genre de beautés, les mêmes défauts, et également le goût de l'école des Carachcs.

L'auteur a puisé ce sujet dans le huitième livre de l'Enéïde. Denis d'Halicarnasse et Tite-Live ont rapporté la vengeance qu'Hercule tira de Cacus; mais c'est sur-tout à Virgile que ce grand triomphe d'Alcide doit son immortalité. Pour donner à nos lecteurs l'intelligence du tableau qu'ils ont sous les yeux, je vais essayer d'extraire ce bel épisode du plus beau poëme du monde, si toutefois il est possible à la prose de rendre quelques-uns des vers de ce chef-d'œuvre de l'antiquité.

C'est Evandre qui parle à Énée.

« Voyez ce mont escarpé, ces rochers suspendus dans les airs, cette » inculte solitude couverte de grès dispersés et de vastes débris. » Jadis une affreuse caverne, inconnue aux rayons du soleil, cachait sa » ténébreuse horreur dans les flancs de cette montagne. Sous sa » voûte, infectée par les vapeurs du sang, habitait un énorme géant, » homme et monstre tout ensemble, enfanté par Vulcain. On le » nommait Cacus. Sa bouche vomissait des torrens de flammes. Des » crânes sanglans, des membres déchirés gisaient amoncelés à l'entrée » de son antre. Un héros parut, et nous fûmes délivrés de ce fléau. » Alcide, vainqueur du triple Géryon, Alcide le vengeur des crimes, » avait conduit dans ces contrées de superbes troupeaux. Les rivages » du fleuve, nos vallons, nos prairies en étaient inondés. Cacus les » aperçoit. Leur beauté irrite son insatiable rapacité. Quatre bœufs, » quatre génisses, précieuse élite de ces troupeaux, deviennent sa » proie. Mais non moins rusé que méchant, pour empêcher que les » traces de leurs pas ne décèlent son vol, il les saisit par la queue, les » traîne à reculons jusque dans sa caverne, les y enferme, et nul indice » ne peut les y faire soupçonner.

» Alcide cependant a fixé le jour de son départ. Il rassemble ses » troupeaux engraissés. Ils marchent, et les bœufs font retentir et les » monts et les bois de leurs mugissemens. Tout-à-coup l'une des gé- » nisses dérobées par Cacus répond du fond de la caverne à ces » mugissemens, et trahit de la sorte la coupable espérance du ravisseur. » Hercule furieux, saisit ses armes, empoigne sa pesante et noueuse » massue, et vole vers la montagne. O spectacle jusqu'alors inconnu » aux peuples de ces climats! pour la première fois ils voient pâlir » Cacus. La frayeur le saisit; l'œil égaré, il fuit vers sa caverne, s'y

» précipite, et brisant d'épaisses chaînes forgées par son père, qui » retenaient un rocher suspendu à la voûte, il roule l'énorme bloc » jusqu'à l'entrée de l'antre, et cet informe rempart en dérobe l'ou- » verture. Le héros de Tyrinthe arrive. Il veut pénétrer jusqu'au » monstre. C'est en vain : nul passage ne s'offre à ses regards. Sa rage » s'en accroît. Trois fois il fait le tour du mont Aventin, trois fois » il veut renverser le roc qui ferme l'entrée, et trois fois la fatigue le » contraint au repos; mais revenant plus terrible et plus redoutable, » il gravit la montagne, s'élance vers une roche isolée, ordinaire » asile des vautours, appuie contre les parois ses robustes épaules, » la presse, l'ébranle la déracine. L'épouvantable fracas de sa chûte » retentit jusqu'aux cieux. La rive s'écroula; le Tibre épouvanté recula » vers son urne, et pour la première fois le jour pénétra dans les » profondes cavités où se cachait Cacus. C'est ainsi qu'on verrait les » gouffres de l'enfer, l'empire des morts, si détesté des Dieux, » l'horrible lit du Styx et les mânes effrayés des rayons d'une lueur » inconnue, si quelque choc imprévu entr'ouvrait la terre jusque dans » ses entrailles.

» Cependant, Cacus épouvanté pousse d'affreux hurlemens. Alcide » l'aperçoit, l'attaque, le presse; tantôt il lui lance des traits, tantôt » il fait pleuvoir sur lui une grêle de poutres énormes et d'immenses » rochers. Quand soudain, ô prodige! le géant exhale de sa poitrine » une épaisse fumée mêlée d'innombrables étincelles, et dans le sein » de ce nuage qui répand et la nuit et le feu dans son antre, il se dérobe » aux regards de son terrible ennemi; mais faible ressource contre le » courroux d'Alcide! Il se précipite dans la caverne; et au travers » des tourbillons de flamme et de fumée, joint Cacus, le saisit, » l'embrasse, l'étreint, l'étouffe enfin, et traînant son corps hideux » hors de cet antre si long-tems redouté, expose aux regards des » peuples rassurés, cette tête que la pâleur de la mort a rendu plus » horrible encore, ces yeux où naguères respirait la menace, cette » poitrine couverte d'un poil semblable à celui des fauves, et cette » bouche qui ne s'ouvrait que pour lancer la flamme, etc. »

C'est le dernier acte de ce mémorable combat que le Dominiquin a représenté. Nous ne ferons aucunes observations sur ce tableau. Elles seraient quant à la critique et à l'éloge, les mêmes que celles que nous avons faites sur le combat d'Achélous. Ce grand peintre les

exécuta l'un et l'autre pour le cardinal Ludovisi, neveu du pape Grégoire XIV.

PLANCHE V.

REMBRANDT (VAN-RYN).

PORTRAIT D'UN VIEILLARD MÉDITANT ; *peint sur toile ; hauteur un mètre trois décimètres* ou *trois pieds trois pouces ; largeur cinq décimètres deux pieds neuf pouces.*

ASSIS et les mains croisées, ce vieillard est appuyé contre une table, sur laquelle on voit quelques papiers. Il semble méditer sur le sujet qu'il veut traiter dans la lettre qu'il se dispose à écrire.

On regrette qu'on ait laissé perdre les noms des hommes que l'habile pinceau de Rembrandt a fait revivre. Il eut été facile cependant de les conserver, puisque la plupart de ces portraits sont dispersés dans les maisons d'Amsterdam, d'Utrecht et de Harlem, et que les familles qui les possédaient devaient savoir quels personnages ils représentaient. Le costume parait dans celui-ci indiquer un magistrat. C'est peut-être un de ces hommes fameux qui figurèrent dans la révolution de Hollande, sous Philippe II. Combien son nom ajouterait à l'intérêt que l'on prend à ce bel ouvrage ! Il était depuis très-long-tems au palais Pitti, dans la salle où se voyaient les portraits de Léon X et du cardinal Bentivoglio. Richarson l'a décrit et en fait un grand éloge.

PLANCHE VI.

POLYMNIE, statue ; *hauteur un mètre sept centimètres* ou *cinq pieds six pouces.*

CETTE statue est d'une belle conservation. Ainsi que les autres Muses qui décorent la même salle, elle a été trouvée à *Tivoli*. Sa tête est couronnée de fleurs, et a beaucoup de ressemblance avec celle de la Flore de la salle des Saisons. Il en existe beaucoup de répétitions antiques. Ce sont presque toutes des portraits. Le Musée en possède deux autres semblables, que l'on voyait dans les jardins de Versailles et de Trianon. Les têtes sont également des portraits.



Dessiné par S. Leroy. Gravé par Villerey.

CLÉLIE.





Dessiné par P. le Roy. Gravé par R. De Launay.

LE PORTEMENT DE CROIX.

Nº. 117.

DELEN.

Éco.le Flam.de

Dessiné par C. L. C. Meunier. Gravé à l'Eau-forte par J. J. De la Porte. Terminé par C. Niquet.

LES JOUEURS DE BALLON.

N.° 118 DOMINIQUIN. Éco.le Ital.



Des.né par Girosmo. Gravé à l'Eau forte par De Saulx. Termi.né par Bovinet.

PAYSAGE.





Des.^é par Chatelat grav.^é par Masquelier fils

PORTRAIT D'UN VIEILLARD.



Dessiné par Vauthier Gravé par Boutrois.

POLYMNIE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

VINGT-UNIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

PARMESAN (Francesco-Mazzola, dit le), né à Parme en 1503, mort en 1540.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINT JEAN, SAINT JOSEPH et SAINTE ÉLISABETH; *peint sur bois; hauteur trente-cinq centimètres cinq millimètres* ou *quatorze pouces; largeur vingt-huit centimètres* ou *dix pouces six lignes.*

La scène se passe dans une agréable campagne. La Vierge est assise au pied d'un rocher et sur le bord d'une fontaine. L'Enfant Jésus qu'elle tient sur ses genoux, serre tendrement entre ses bras le petit Saint Jean, tandis que Saint Joseph et Sainte Élisabeth, placés derrière la Vierge, semblent s'entretenir de l'union qui déjà se manifeste entre ces enfans.

Le coloris du Parmesan ajoute infiniment de charme à cette aimable composition. Il règne de l'élégance dans le dessin, et quoique dans cette partie il soit permis de reprocher en général un peu de manière à ce peintre, l'on y retrouve cependant toujours de la grace et de la finesse. De toutes les productions de cet habile artiste que possède le Musée Napoléon, celle-ci est la plus précieuse et la mieux terminée. On ignore à quelle personne le Parmesan destina ce tableau quand il l'exécuta. Si le témoignage de Vasari n'était pas fréquemment suspect, on pourrait avoir quelques notions plus certaines à cet égard. Il parle d'une Sainte Famille à-peu-près semblable, que le Parmesan aurait faite à Rome pour Ludovico Gaddi; tableau remarquable, selon lui, par la grace, par le coloris et par l'amabilité des tetes des divers personnages; mais il y place des Anges, et il n'en est point dans celui que nous décrivons. Ce ne serait donc pas le même que celui qui aurait appartenu à Gaddi; à

moins que Vasari n'en eût parlé que sur ouï-dire, et se fût laissé abuser par un faux rapport, ce qui lui est arrivé plus d'une fois.

Ce tableau est un des plus anciens connus dans la collection de France. Corneille Bloëmart l'a gravé avec succès.

PLANCHE II.

VAN-DER-VERFF (Le Chevalier)

DEUX NYMPHES dansant au son de la flûte d'un jeune Berger; *peint sur bois; hauteur cinquante-sept centimètres* ou *un pied neuf pouces; largeur quarante-trois centimètres* ou *un pied quatre pouces.*

Les mélodieux accents de la flûte d'un jeune berger ont attiré deux hamadryades (divinités des forêts). Elles sortent, en dansant d'un bocage dont les rameaux ombragent l'hermès d'un satyre. A la gauche du berger, un de ses jeunes compagnons, tenant un tambour de basque, et deux jeunes filles, contemplent et admirent la grace de ces deux Nymphes.

L'idée de ce tableau est poétique; il semblerait qu'une idylle en aurait fourni le sujet; mais il ne règne point de vie dans l'exécution. Ces figures n'inspirent rien; le coloris est sans chaleur, le dessin est lourd et sans finesse; et cependant la finesse, la grace et la pureté du dessin sont des qualités indispensables, surtout lorsque l'on représente des figures nues. Ce tableau vient de la Collection de Grégoire Page, anglais.

PLANCHE III.

CARRACHE (Louis), né à Bologne en 1555, mort en 1619.

L'EAU (Élément); *peint sur toile; hauteur un mètre huit centimètres six millimètres* ou *trois pieds quatre pouces six lignes; largeur un mètre trente-un centimètres cinq millimètres* ou *quatre pieds un pouce.*

L'Amante d'Acis, Galathée, fille de Nérée et de Doris, vogue sur l'humide élément, assise dans une conque marine, traînée par deux dauphins. Ses blonds cheveux sont retroussés et noués sur son front; elle est couverte en partie d'une draperie rouge.

Ce tableau est l'un des quatre *Élémens* que Louis, Augustin et Annibal Carrache exécutèrent pour les compartimens du plafond de la grande salle du palais ducal de Modène. Ils furent compris dans la contribution imposée par le général Bonaparte au duc de Modène. A cette époque, ils étaient placés dans la galerie ducale.

Cette figure, exécutée comme plafond, et vue en raccourci, parait colossale pour l'espace qu'elle occupe. En peinture; les raccourcis sont rarement heureux; ils se prêtent peu aux développemens des contours gracieux des figures. Le Corrège osa le premier faire *plafonner* ses figures dans la coupole de Parme; mais il dut bien moins ses grands succès à cette hardiesse qu'au charme de son coloris et à la grace qui lui était particulière. Les Carrache, à l'époque où ils composèrent leurs *Élémens*, étudiaient sa manière; ils dessinaient plus savamment, et cependant ils n'obtinrent pas la même renommée. Aussi dans la suite Annibal renonça-t-il à ce principe quand il peignit la galerie Farnèse, et adopta-t-il l'usage que Raphaël avait pratiqué. Quand nous publierons le dernier de ces *Élémens*, nous dirons un mot sur les avantages et les inconvéniens de faire *plafonner* les figures, et sur ce qui en est résulté dans les arts.

Ce tableau a été gravé à l'eau-forte par Olivier Dofin, graveur de Bologne.

PLANCHE IV.

BERGHEM.

VUE des environs de Nice et des côtes du Var; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-seize centimètres quatre millim.* ou *trois pieds; largeur un mètre quarante-quatre cent. huit millim.* ou *quatre pieds six pouces.*

A droite du spectateur, et sur le premier plan, l'on aperçoit un pâtre et une jeune villageoise portant sur sa tête un de ces paniers qu'en provençal on appelle *cabat*. L'un et l'autre, précédés de quelques bestiaux, gravissent une colline, au sommet de laquelle on voit une charrette; à gauche et sur un plan plus reculé, le peintre a représenté un village et les ruines d'un vieux chateau fort surmontées d'un moulin; dans le lointain la mer et quelques vaisseaux, et enfin, à l'horizon, les formidables Alpes dont les cimes gigantesques s'élancent au-dessus des nuages, et dont les flancs arides et décharnés semblent couverts de frimats.

Ce tableau est d'une exécution ferme et d'une touche spirituelle, mais il n'a point cette harmonie que l'on admire dans plusieurs autres productions de cet habile maître. Il le composa probablement à son retour d'Italie, voyage dont, par parenthèse, Descamps ne fait point mention dans son ouvrage de la vie des peintres flamands. Ce tableau porte la signature de son auteur. On le vit long-tems dans la précieuse

collection de M. Blondel de Gagni, trésorier général de la caisse d'amortissement. A sa vente, il fut acheté pour le cabinet du roi, et payé 4810 francs.

PLANCHE V.

LORENZO LOTTO, né à Bergame, florissait vers l'an 1529, fut élève de JEAN BELIN et du GIORGION, et ami du PALMA.

LA LEÇON DE CHANT; *peint sur toile; hauteur soixante centimètres six millim.* ou *un pied dix pouces six lignes; largeur soixante-dix-huit centimètres quatre millim.* ou *deux pieds cinq pouces.*

Un jeune homme, un papier de musique à la main, reçoit une leçon d'un maître de chapelle. Un vieillard est présent, et prête l'oreille.

Ce tableau sort du palais Pitti, où l'on était dans l'usage de l'attribuer au Giorgion. Nous ne balançons pas à le rendre au Lotto, dont le style et le coloris sont bien différens de ceux de ce maître. Si les amateurs se donnent la peine de le confronter avec la *Femme Adultère* du même peintre, que possède également le Musée, nous ne doutons pas qu'ils ne partagent notre sentiment. Le coloris du Lotto est moins vigoureux que celui du Giorgion; son pinceau est moins ferme, mais il est généralement plus suave.

Ridolfi, dans la vie de cette habile homme très-peu connu en France, décrit un de ses tableaux entièrement semblable à celui dont il est question ici. Il l'avait vu dans la maison des Tassi, à Venise. Il se pourrait que ce fût le même, que le commerce ou quelque circonstance que nous ignorons eût fait passer dans la galerie des grands ducs de Toscane.

PLANCHE VI.

APOLLINE, ou JEUNE APOLLON, *statue; hauteur quatre-vingt-dix centimètres cinq millim.* ou *trois pieds quatre pouces.*

Cette statue a beaucoup souffert. Elle a éprouvé de nombreuses restaurations, qui toutes ne sont pas heureuses. La tête est moderne. Elle est mal coiffée. Le torse seul est antique; il est d'un très-beau style, et fait regretter la perte des autres parties de cette figure. Cette statue est d'un marbre grec, dont le ton se rapproche de celui du mont Hymète.



D.n par le Cou: Gravé à l'Eau-forte par Coiny. Term.é par Bovinet.

LA S.TE FAMILLE.

N°. 122. WERFF. Éco.le Flam.



Dessiné par Desmaisons. Grav. p. Gaucher et Niquet

LES NYMPHES.



L. CARRACHE.

N° 123 Eco. Itali.



Dessiné par Leroy — Gravé par Le Villain

L'EAU.



N°. 124

N. BERCHEM.

Eco. Flam.

Dessiné par Swebach *Gravé à l'Eau-forte par De Saulx.* *Terminé par Bovinet.*

VUE DES ENVIRONS DE NICE.



N.° 125 L. LOTTO. Eco. Ital.^e



Dessiné par Chapelat Gravé par Chataignet.

LA LEÇON DE CHANT.





Dessi.né par Vauthier. Gravé au Trait par Gounod. Term.né par V.ve Hassard.

JEUNE APOLLON.

EXAMEN
DES PLANCHES.

VINGT-DEUXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

NICOLAS POUSSIN.

LA PESTE DES PHILISTINS; *peint sur toile; hauteur un mètre cinquante-un centimètres neuf millimètres ou quatre pieds sept pouces; largeur un mètre quatre-vingt-dix-huit centimètres sept millimètres ou six pieds.*

VOICI comme le célèbre Arnaud d'Andilly (1) décrit l'évènement que le Poussin a représenté dans ce tableau :

« Les Philistins ayant vaincu les Israëlites et pris l'Arche d'Alliance, » la portèrent en trophée dans la ville d'Azot, et la mirent dans le » temple de Dagon, leur dieu, avec les autres dépouilles qu'ils lui » offrirent. Le lendemain matin, lorsqu'ils vinrent pour rendre leurs » hommages à cette fausse divinité, ils virent avec non moins de dé- » plaisir que d'étonnement, que la statue était tombée de dessus le » piédestal qui la soutenait, et qu'elle était par terre devant l'Arche. » Ils la remirent en sa place. La même chose arriva différentes fois, » et ils trouvaient toujours cette statue au pied de l'Arche, comme

(1) *Vid.* Antiquités judaïques de Flavius Joseph, traduites par Arnaud d'Andilly, *in*-4.°, édit. 1700.

» si elle se fût prosternée pour l'adorer. Dieu ne se contenta pas de les » voir dans cette confusion : il envoya dans la ville et dans toute la » contrée une dyssenterie si cruelle, que leurs entrailles en étaient » rongées; et ils mouraient avec des douleurs insupportables. Tout le » pays fut en même-tems rempli de rats qui ruinaient tout, et n'épar- » gnaient ni les blés, ni les fruits, etc. »

Le génie du Poussin, inspiré par l'effrayante et tragique idée de l'état où doit se trouver une grande cité en proie à la vengeance céleste, s'est emparé de cette scène de désolation, et l'a rendue avec cette supériorité de talent que l'on retrouve dans toutes les compositions de ce grand maître.

Ce qui frappe d'abord, c'est la sagesse profonde avec laquelle le Poussin a médité son sujet. Il avait à peindre un désastre général. Il a senti que s'il appelait l'attention du spectateur sur une scène principale, il nuirait à la vérité historique, et qu'il rendrait pour ainsi dire particulier à quelques personnages le sort que partageait tout un peuple. Il a conçu avec une sagacité dont on ne sent bien toute l'étendue qu'en étudiant soi-même toutes les parties de ce beau tableau, que pour faire sur l'esprit de ce spectateur une impression aussi terrible que celle qu'il recevrait de la réalité même de ce spectacle, si la nature le condamnait à le voir, il lui fallait représenter un vaste désordre; que ce désordre ne pouvait se composer que d'une foule d'épisodes, ou de groupes pour mieux dire, dont les mouvemens, l'agitation, les volontés fussent l'effet d'affections subordonnées à des intérêts bien distincts et purement individuels, mais qui, dant leur diversité même, se rattachassent tous au motif principal de l'alarme universelle, en sorte que l'unité d'action, l'harmonie de sentiment, la puissance d'une idée mère enfin, se trouvassent néanmoins tous entiers dans cette confusion, dans ce choc, dans ce *heurt* pour ainsi dire d'actions étrangères entr'elles.

C'est avec discernement que pour bien rendre cette grande pensée, il a choisi pour théâtre une place publique; il l'a décorée dédifices somptueux, de riches palais, de tours formidables, de pyramides altières. Qu'on me pardonne de le dire, mais je m'afflige toutes les fois que j'entends reprocher au Poussin cet anachronisme. Je m'afflige qu'on ne sente pas l'admirable philosophie cachée dans ce rapprochement de tous les simulacres de la puissance de l'homme, avec

le simulacre de la plus effroyable de ses adversités ; et qu'au lieu de demander compte au Poussin de cet anachronisme, on ne se demande pas à soi-même ce que devient l'orgueil de l'homme, et quel secours lui sont tant de chefs-d'œuvres, quand il se voit soudainement courbé sous le poids de la vengeance céleste. Eh ! qu'importe que cette architecture, que ces palais ne soient pas du tems ? Naguères, asiles du luxe, des jeux et des plaisirs, aujourd'hui entourés de morts et de mourans ; n'est-ce pas là le tableau des vanités et des misères humaines ? Et n'est-il pas de tous les siècles ?

Parmi ces monumens se remarque le temple de Dagon. Entre les colonnes on distingue l'Arche sainte, et devant elle l'idole renversée, et dont la tête séparée du tronc est tombée au pied du socle de la statue. Un groupe de Philistins, des magistrats sans doute, ont marché vers le temple pour s'informer si le prodige dont ils ont été frappés les jours précédens s'est encore renouvelé, et le grand-prêtre leur montre avec effroi l'avilissement de leur dieu. Leurs gestes, leur abattement, leur consternation, tout annonce que ce dernier coup vient de bannir toute espérance de leur ame, et que maintenant nulle parole de consolation à porter à ce peuple ne se présente à leur esprit.

Plus loin, deux hommes emportent, étendu sur un linceul, un malheureux que la mort vient de frapper, et cet acte de bienfaisante piété contraste avec la dure insensibilité d'un homme qui, montant avec rapidité le perron qui conduit à son palais, semble demander à un infortuné assis sur les degrés, pourquoi il a choisi ce lieu pour venir y mourir.

Le Poussin, à qui rien n'échappe lorsqu'il s'agit de peindre le cœur humain, a voulu par la présence de deux hommes que l'on aperçoit à l'un des balcons de la galerie supérieure d'un palais, nous représenter cette inquiète curiosité qui, dans les grands évènemens, pénètre dans l'intérieur des maisons, et tourmente les citoyens froissés entre le désir de savoir, et la crainte de se produire au dehors. Aussi loin que la vue peut s'étendre, et jusqu'à l'extrémité d'une rue qui se montre en perspective, on distingue des cadavres gisans sur le sol, et privés de sépulture.

Mais la plus déchirante de toutes ces scènes funèbres est celle que ce grand peintre a placée sur le premier plan. Une femme, une mère

est expirée. A sa gauche un de ses enfans mort est couché à côté d'elle. A sa droite, un autre enfant plus jeune encore, entièrement nu, se traîne sur ses membres délicats vers le sein qui lui donna la vie, et s'apprête à poser ses lèvres imprudentes sur ce sein glacé que la nature vient de lui fermer pour jamais ; tandis qu'un homme, son père peut-être, à demi-courbé sur le corps de sa malheureuse épouse, essuyant avec un pan de sa draperie, ses yeux inondés de larmes, éloigne doucement cet enfant de ce foyer de mort que son innocence ne devine pas. A droite du tableau, un homme qu'un sentiment d'humanité amène sur cette place, si l'on peut en juger ainsi par son empressement, sort d'un palais. Il est accompagné de sa femme et suivi de son jeune fils que d'une main paternelle il cherche à écarter. Par le soin qu'il prend de se couvrir la respiration, on juge que l'infection est terrible. A ses pieds un malheureux expire dans d'épouvantables convultions, et n'est séparé que par un fût de colonne brisée de son épouse mourante et de son enfant dont on croit entendre les lamentables cris. A gauche du tableau, un homme traverse cette scène doulourense ; cependant elle n'a pas le pouvoir d'attirer ses regards. Sa vue, son attention, sa pitié se portent tout entiers vers une partie de la place que l'on ne peut apercevoir ; ingénieuse expression de la pensée de ce peintre sublime, et dont il s'est servi pour faire entendre qu'il dérobe au spectateur l'horreur plus grande encore de scènes qui révolteraient sa sensibilité. En effet, jamais le grand art de savoir poser de justes limites à son imagination, le grand art de ne dire, de ne montrer que ce qu'il faut pour attendrir, pour toucher, pour pénétrer de douleur, ne se fit mieux sentir que dans ce chef-d'œuvre. Rien d'assez rebutant pour qu'on s'en éloigne avec épouvante. Et cependant, partout l'effroi, partout les larmes, partout la désolation, partout la mort, partout cet animal immonde, indiqué par l'Écriture, inondant les places et les rues, se glissant sur les marches des monumens, souillant les marbres des palais, et attestant par son épouvantable activité l'horrible faim qui le dévore.

Cet admirable tableau que le Poussin exécuta à Rome, en 1630, pour le prix de 60 écus romains, et la *Mort de Germanicus*, qu'il composa pour le cardinal Barberini, assurèrent à ce grand homme une célébrité qui ne s'affaiblira jamais, tant que le sentiment du beau existera dans les arts. *La Peste des Philistins* est, au jugement de

Passeri, le plus bel ouvrage qui soit sorti de son pinceau : opera, dit-il, che per la sua singolarita, è stimata delle migliori uscite dal suo studioso penello, ed ora è tenuta in istima di non aver presso.

Si, comme je l'ai prouvé, l'anachronisme d'architecture reproché au Poussin, peut être justifié par la pensée morale, il peut encore être excusé en le considérant sous l'intention historique. Il a voulu donner une haute idée de cette ville d'Azot, l'une des cinq satrapies des Philistins, de cette ville qui, s'il faut en croire Hérodote, soutint sous le règne de Psammitichus ou Psammitis, un siége de vingt-neuf ans, et existe encore de nos jours, sous le nom d'Alsette, mais n'est plus qu'un village.

Un sculpteur, nommé Mathéo, a possédé ce tableau, et ce fut chez lui que Félibien le vit lors de son voyage à Rome. Il passa dans la collection du duc de Richelieu, et successivement dans celle de la couronne.

Il a été gravé par Etienne Picart; le Musée Napoléon en possède la planche.

PLANCHE II.

Chevalier VAN-DER-WERFF.

PARIS ET LA NYMPHE OENONE; *peint sur bois; hauteur quarante centimètres sept millimètres ou quinze pouces; largeur vingt-neuf centimètres cinq millimètres ou onze pouces.*

OEnone, l'une des nymphes du mont Ida, dut le jour au fleuve Cébrène en Phrygie. Apollon la prit sous sa protection, et elle reçut de ce dieu le don de prédire l'avenir et de guérir : célestes faveurs sans doute, mais qui ne la garantirent pas des malheurs que le destin lui réservait.

Elle ne put voir Pâris sans ressentir pour lui la plus violente passion. L'hymen couronna sa tendresse, et de cette union tant désirée, elle obtint un fils d'une rare beauté, que l'on nomma Corinthus. L'inconstant Pâris éprouva le désir de visiter la Grèce. En vain OEnone voulut-elle le détourner de ce dessein : en vain lui prédit-elle les maux inévitables qui en seraient la suite; en vain lui annonça-t-elle que lui-même

serait victime de cette guerre fameuse dont il serait la cause première, et que blessé dans les combats, il lui faudrait avoir recours à sa puissance pour être guéri. Rien ne put fléchir l'aveugle Pâris. Il partit, et conduit par des dieux ennemis, vit le rivage de la Grèce, puisa l'amour dans les yeux de l'épouse de Ménélas, l'enleva, et par ce crime mit l'univers en feu. Œnone, au désespoir de l'outrage qu'elle recevait de son perfide époux, s'abandonna à toute sa fureur, et pour se venger, elle envoya son fils Corinthus auprès des princes grecs, pour les exciter à porter la guerre sous les murs de Troye. D'autres prétendent que ce fut près d'Hélène qu'elle envoya Corinthus, dans l'espoir que la beauté de ce jeune homme rendrait cette princesse inconstante. L'espoir de cette mère infortunée ne fut que trop rempli. Hélène fut en effet sensible aux charmes de Corinthus, et le jaloux Pâris le tua sans le connaître, et ajouta l'infanticide à l'adultère.

Blessé par Philoctète, au siége de Troye, il se ressouvint alors de la prédiction d'Œnone, et se fit transporter au mont Ida, pour implorer le secours d'une épouse qu'il avait si cruellement délaissée. Toute entière à son ressentiment, elle lui refusa ces secours. Pâris en mourut de désespoir. Cependant, par un de ses retours de tendresse assez ordinaires dans les femmes offensées, Œnone voulut revoir Pâris; mais il était trop tard, et dans l'excès de sa douleur, elle se précipita dans le bûcher que l'on avait allumé pour brûler le corps de son époux.

Il est difficile d'être moins inspiré que le peintre ne l'a été par des personnages dont le souvenir cependant réveille tant d'idées poétiques. Il semble que de préférence, il ait choisi parmi cette foule de circonstances ou tragiques ou touchantes, qui marquent la vie d'Œnone et de Pâris, celle qui prêtait le moins à l'élévation du génie. Rien de plus froid que cette production, et en représentant simplement une femme occupée à écouter son amant, on sent que cette scène peut s'appliquer à toute espèce de personnages.

Pâris et Œnone sont assis dans une solitude, et semblent s'entretenir paisiblement : de quoi? De leur bonheur apparemment. Il est présumable que la conversation languit, car Pâris tient une flûte dont il va jouer sans doute pour échapper au langoureux ennui de cet entretien. On ne se douterait pas quels sont ces amans, sans la présence du fleuve Cébrène. Que signifie ce tombeau sur lequel ils viennent de

déposer les offrandes, et qu'ils ont décoré de guirlandes? Quelles cendres renferme-t-il? Quel intérêt y prennent Œnone et Pàris? Quel est le motif de leur hommage? Quelle obscurité!

D'ailleurs, quelle absence de beauté, quelle trivialité même dans ces figures! Est-ce là ce Pàris que trois déesses prirent pour juge; ce Pàris dont les charmes séducteurs troublèrent le repos des nymphes et des reines, dont les conquêtes amoureuses coûtèrent tant de sang à la Grèce et à l'Asie, et dont le nom ne peut se prononcer encore sans éveiller l'idée de tout ce que la nature peut créer de plus parfait? Que ce Pàris, que cette Œnone ont peu de grâces, de dignité, de noblesse! s'ils ressemblaient au portrait que Van-der-Werff nous en fait, qu'ils méritaient peu les beaux vers qu'ils inspirèrent à tant de poètes célèbres.

Un fini précieux est la seule qualité de ce tableau: du reste, il mérite tous les reproches que nous avons adressés à un ouvrage du même auteur, décrit dans la livraison précédente.

Il sort de la collection du roi de Sardaigne, et vient de Turin. Porporati l'a gravé à la manière noire. Il est ainsi signé: Ch.^{er} A. V. WERFF. f.

PLANCHE III.

VALENTIN.

SAINT MARC ÉVANGÉLISTE; *peint sur toile; hauteur un mètre quatorze centimètres un millimètre ou trois pieds six pouces; largeur un mètre quarante-neuf centimètres trois millimètres ou quatre pieds six pouces.*

L'ÉPOQUE précise de la naissance de l'évangéliste Saint Marc est inconnue. Les écrivains s'accordent en général à le regarder comme le disciple et l'interprète de Saint Pierre. Ce fut à ce prince des apôtres qu'il dut de connaître les vérités du christianisme; et sa docilité aux leçons de ce premier chef de l'église, lui mérita d'en recevoir le titre de son fils spirituel.

Les Vénitiens avaient choisi Saint Marc pour leur protecteur. Ils prétendent posséder le manuscrit autographe de l'évangile, qu'il écrivit à la

sollicitation des fidèles qui lui demandèrent de leur laisser par écrit la relation de tous les faits de la vie du Christ, qu'il avait recueillis lui-même de la bouche de Saint Pierre ; mais ce manuscrit est tellement dégradé, qu'il est presque impossible d'y rien distinguer aujourd'hui. Quelques personnes ont cru y reconnaître des caractères grecs. Montfaucon au contraire, dont l'autorité en pareille matière doit être d'un grand poids, soupçonne qu'il fut écrit en latin, et l'on sait qu'il l'examina avec la plus scrupuleuse attention. Mais quand bien même l'on serait parvenu à s'assurer certainement en quelle langue il fut écrit, il resterait encore à prouver l'authenticité du manuscrit en lui-même, ce qui ne serait pas facile.

Dans ce tableau dont il est ici question, Saint Marc est représenté assis, une main sur son évangile, et l'autre étendue et ouverte. A sa droite est le lion, figure symbolique que les peintres n'ont jamais négligé de mettre dans les tableaux où ils ont représenté cet apôtre, et qu'on lui donna, parce que le premier il marqua la royauté du Christ (1).

On se rappellera sans doute que dans la seizième livraison de cet ouvrage, nous avons déjà décrit l'un des quatre évangélistes, peint par le Valentin. Le jugement que nous avons porté du premier, peut également s'appliquer à celui-ci ; il comporte les mêmes beautés et les mêmes défauts. Il semble cependant que le peintre a donné, non pas plus de noblesse à cette figure qu'à celle précédemment décrite, mais plus d'inspiration ; et si, comme expression, cela lui donne plus de mérite, comme vérité historique c'est peut-être inconvenance. Saint Marc n'est censé écrire que ce qu'il a entendu et retenu. Il copie, pour ainsi dire, sous la dictée de Saint Pierre ; il ne compose pas. Au reste, il paraît que ceux qui se sont appliqués à bien connaître le mérite des divers tableaux que le Valentin a composés pendant sa vie, ont fait une remarque assez singulière, c'est que ce furent toujours les sujets de dévotion qu'il rendit le plus mal.

Ce tableau sort de la collection de M. Ourfel. Il a été gravé par Rousselet.

---

(1) Le lion de Saint Marc, que l'on voyait à Venise, a été apporté en France. Il est de fonte, collossal, et d'un travail gothique. Il sera placé comme monument de victoire aux Invalides. Le sculpteur français, Gaule, l'a réparé et ajusté avec beaucoup d'intelligence.

PLANCHE IV.

ASSELIN (Jean), nommé CRABETJE.

UNE VUE DU TIBRE; *peint sur toile; hauteur soixante-cinq centimètres quatre millimètres ou deux pieds; largeur quatre-vingt-un centimètres quatre millimètres ou deux pieds six pouces.*

On ne sait trop pourquoi ce tableau est connu sous cette dénomination de *Vue du Tibre*, car le pont que l'auteur a représenté n'existe pas sur ce fleuve. C'est tout simplement un paysage que le peintre a animé par des pâtres qui font traverser à leurs troupeaux et à des bêtes de somme le gué d'une petite rivière. On découvre dans le fond une tour antique, et sur le côté un énorme rocher couronné d'arbres et de verdure.

Ce tableau est recommandable par la vérité des ciels, par la transparence de l'eau, par la vapeur aërienne. Ces diverses parties sont traitées et rendues avec un véritable talent. Cette ouvrage sort de l'hôtel Lambert, où probablement Asselin travailla en concurrence avec Patel et la Hire, pendant le séjour qu'il fit à Paris.

Comme nous n'aurons peut-être plus occasion de parler de ce peintre, ou que du moins elle ne se présentera pas de long-tems, nous croyons devoir profiter de celle-ci pour le faire connaître à nos lecteurs. Ce qui nous détermine encore à ne pas négliger de le faire, c'est que Descamps, dont l'ouvrage est assez généralement répandu parmi les amateurs, n'en parle point dans ses *Vies des Peintres*, quoiqu'il tienne un rang très-distingué entre les paysagistes flamands, et que cet oubli pourrait laisser à penser qu'il ne l'a pas jugé digne d'être classé parmi les artistes qu'il a célébrés.

Asselin naquit en 1610, à Anvers, suivant quelques biographes; en Hollande selon d'autres. Il fut élève d'Isaïe Van-den-Velde. En sortant de son école, il visita l'Italie où il voyagea long-tems, et où il étudia son art et la belle nature avec autant de constance que de fruit. Rome et Venise n'eurent point à cette époque de cabinets dont les propriétaires ne fussent jaloux de posséder de ses tableaux. Il se détermina enfin à quitter l'Italie pour retourner dans sa patrie, et il

prit sa route par la France, qu'il était bien aise de connaître. Lyon mérita son attention, et pendant le séjour qu'il y fit par un simple motif de curiosité, sa réputation se répandit, et les amateurs des beaux-arts, qui dans tous les tems furent nombreux dans cette ville, s'empressèrent d'occuper ses talens, et l'y retinrent pendant quelques années : ce fut là qu'il épousa la fille d'un négociant d'Anvers, qu'il résolut de conduire à Amsterdam. Ce fut en s'y rendant qu'il passa par Paris, où il exécuta plusieurs tableaux, entr'autres celui que nous venons de décrire.

Ce peintre a eu plusieurs manières très-distinctes entr'elles; mais dans toutes ses productions, il introduisit constamment par un goût ou une sorte de prédilection qui lui étaient particuliers, il introduisit, dis-je, ou de vieilles tourelles ou des ponts, et c'est une espèce d'indication à laquelle on pourrait reconnaître ses ouvrages. Il reçut divers surnoms dans les différentes contrées qu'il habita, et cela contribua peut-être à répandre un peu d'obscurité sur son sort. Il est présumable qu'il le dut à quelque difformité physique. A Lyon, il ne fut généralement connu que sous le nom de Petit-Jean. A Amsterdam on lui donna celui de Crabetje (1). Il est difficile alors que le véritable nom d'un homme ne s'efface par cet abus de surnoms; et il serait à désirer que l'on en épargnât la diversité, aux artistes surtout, parce qu'il est presque impossible qu'elle ne compromette pas leur renommée, en accoutumant le public à se figurer plusieurs individus quand il ne s'agit que des talens d'un seul.

Quand les tableaux d'Asselin réunissent les perfections de celui dont ils est question dans cet article, ce peintre marche de pair avec les Carle du Jardin, les Berchem, les Van-den-Velde, et ils se vendent alors dans les ventes publiques, de 4 à 5,000 francs. Son coloris est brillant, ses animaux sont bien dessinés, et ses figures sont touchées avec esprit : il a surtout l'avantage d'être moins maniéré que Berghem; mais ses compositions ne sont pas toujours aussi heureuses que celles de ce célèbre paysagiste.

---

(1) *Crabetje.* En hollandais, Ecrevisse, Crabe, petit Crabe. Ce surnom prouverait qu'Asselin marchait d'une manière ridicule ou défectueuse.

PLANCHE V.

REMBRANDT (VAN RYN).

PORTRAIT D'HOMME ; *peint sur bois ; hauteur soixante-trois centimètres deux millimètres ou un pied onze pouces ; largeur quarante-sept centimètres deux millimètres ou un pied cinq pouces.*

L'INIMITABLE talent de Rembrandt se retrouve toujours dans tous les portraits qui sont sortis de son pinceau extraordinaire et savant. Celui-ci représente un millitaire dont on ignore le nom. Il porte des moustaches, et est coiffé d'un chapeau orné de plumes noires. Ce beau portrait est pittoresquement composé et d'un effet vigoureux. Il peut-être classé parmi les plus admirables de ceux que ce grand peintre exécuta. Il est impossible d'expliquer la magie que Rembrandt répandit sur toutes ses productions. Elle est telle, que celui de ses ouvrages que l'on examine le dernier, paraît toujours être le plus parfait de ceux que l'on a vus.

PLANCHE VI.

ERATO, MUSE.

Un mètre quatre-vingt-trois centim. ou cinq pieds six pouces de proportion.

CETTE statue est de marbre pentélique. Elle a éprouvé plusieurs restaurations, principalement aux deux avant-bras. Quand elle fut découverte, on ne retrouva point la tête, et l'on y substitua en Italie une tête antique qui a appartenu à une statue de Léda.

Nous avons déja dit précédemment que sept des statues qui décorent aujourd'hui la salle des Muses au Musée Napoléon, avaient été trouvées en 1774, à Tivoli, dans la maison de Campagne de *Cassius* dite *la Pianella di Cassio*. Celle dont il est question ici est du nombre. Pie VI avait acquis cette belle collection, et l'avait placée au Vatican. C'est de ce Musée qu'elle a été tirée avec ses compagnes pour être transportée Paris.

Erato est la Muse que les Amours semblent s'être spécialement réservée. Elle préside à la poésie érotique, et nous lui devons les aimables chants du vieillard de Théos. Moins folâtre ici que quelques-unes de ses sœurs, elle se rapproche de Melpomène par ses vêtemens. Elle porte l'habit théâtral, composé de deux tuniques, ainsi que le décrit Visconti. Ces tuniques sont d'inégales longueurs. Celle de dessous, qui descend avec grace jusqu'aux pieds, est à courtes manches boutonnées sur le bras. Celle de dessus, beaucoup plus courte, est arrêtée sous le sein par une ceinture. Un large manteau enrichit et ennoblit encore ce vêtement. Il est nonchalamment jeté sur l'épaule droite, et l'un de ses pans vient reposer sur le bras gauche. Cette Muse tient une lyre, dont elle semble tirer quelques accords. Cette lyre est semblable à celle que porte dans la même salle l'Apollon Musagète.

Erato fut souvent représentée couronnée de myrte et de roses, ayant à côté d'elle un Amour avec l'arc et le carquois. D'après la tête de Léda que l'on a ajustée en Italie à la statue que nous décrivons, il est impossible de savoir comment le statuaire avait coiffé la tête originale. Il me semble, au reste, qu'un goût très-esquis n'a pas présidé à cette restauration. Une tête de Léda était celle qui convenait le moins à Erato. Je crois qu'une tête antique de Flore ou d'Hébé, au défaut de la véritable, eussent mieux convenu. Dans tous les cas, il est regrettable que la tête originale se soit perdue ; car ceux qui se peignent Erato comme une nymphe vive et enjouée, pourraient avoir quelque peine à reconnaître cette Muse dans l'habit sérieux qui la rapproche ici de la Muse de la tragédie, et il est présumable que la coiffure ou les ornemens de la tête auraient éclairci la difficulté. Cependant cela peut s'expliquer : car si elle présidait à la poésie érotique, elle présidait également à la poésie lyrique ; et, comme les Grecs et les Romains donnaient spécialement le nom de poésie lyrique aux odes, il est évident qu'Erato fut aussi la Muse de Pindare et de Tyrtée, et, d'après cela, il est assez naturel que son habit ait eu quelquefois, par sa gravité, une sorte de rapport avec la majesté des poètes qu'elle inspirait, tandis que l'on pouvait également lui prêter plus d'enjouement et de légèreté, selon que l'artiste voulait rappeler l'idée de la poésie érotique et badine.

N. POUSSIN.

N°. 127. Éc.le Franç.se



Dessiné par Despine. Gravé à l'Eau-forte par Châtaignier. Terminé par Niquet.

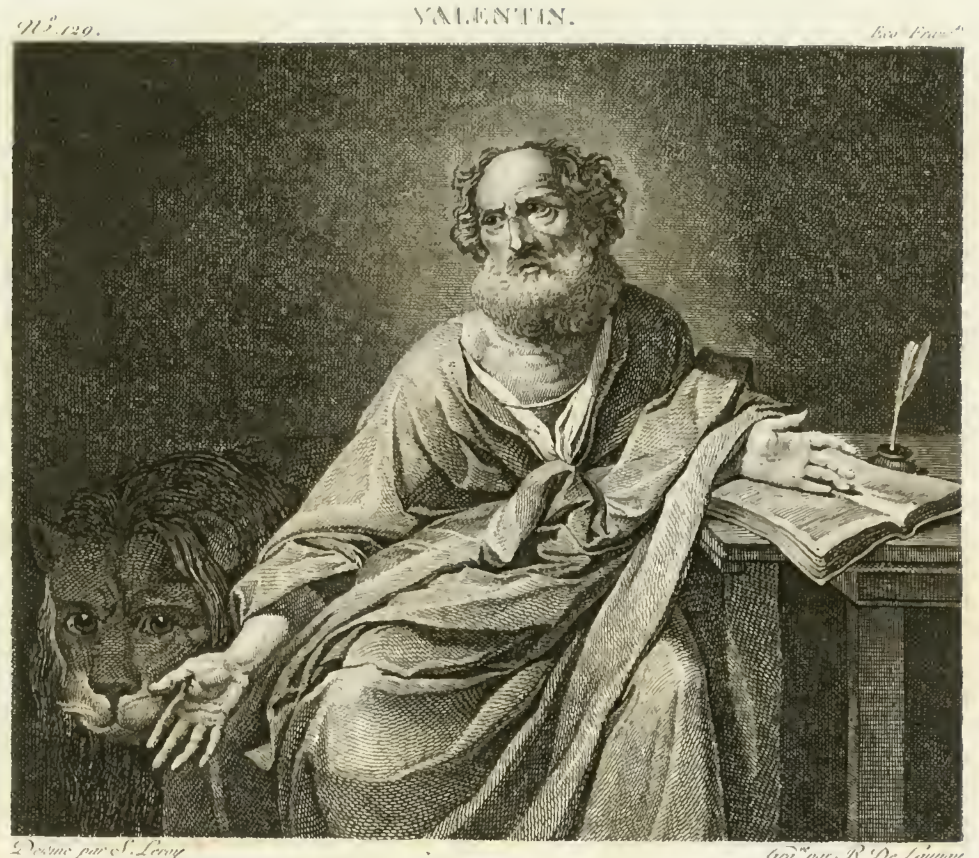
LA PESTE DES PHILISTINS.



Dessiné par S. Leroy. Gravé par P. Roger.

ŒNONE ET PARIS.

N°. 129. VALENTIN. Éco. Fran.se



Dessiné par S. Leroy. Grav.é par R. De Launay.

S.T MARC.

ASSELYN.

Nº 130. Éco. le Flam. de



Dessiné par le Comte. Gravé à l'Eau forte par De Saulx. Terminé par Liénard.

VUE DU TIBRE.



PORTRAIT D'HOMME.





Dessiné par Vauthier. Gravé par Boutrois

ERATO.

EXAMEN DES PLANCHES.

VINGT-TROISIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

TITIEN.

SAINT PIERRE DOMINICAIN, MARTYR; *peint sur bois; hauteur cinq mètres huit centimètres ou quinze pieds six pouces; largeur trois mètres deux centimètres ou neuf pieds cinq pouces quatre lignes. Récemment transporté sur toile.*

Nous croyons nécessaire, pour mettre nos lecteurs à portée de juger du mérite de ce tableau capital, de leur rappeler le trait historique que le peintre a traité, et de leur faire connaître le personnage qui en est l'objet, parce que sa vie, appartenant à l'histoire religieuse d'Italie, est moins familière aux autres nations.

Ce Saint Pierre, de l'ordre de Saint Dominique, vit le jour à Vérone, en 1205. Ses parens suivaient l'hérésie dite des Catares. Cette hérésie était le malheureux résultat d'un schisme dont le Milanès était le foyer, et que l'Empereur Frédéric Barberousse protégeait ouvertement. Pierre ne partagea point les erreurs de sa famille. Il chercha la vérité dans la doctrine de l'Eglise romaine, et quand l'étude eut éclairé et affermi sa raison, il devint l'un des plus ardens et des plus fermes défenseurs de la religion catholique. Prédicateur éloquent et zélé, ses succès lui suscitèrent de dangereux ennemis; et ses confrères mêmes du couvent de Como se livrèrent aveuglément à la jalousie que ses talens leur inspiraient. Ils le calomnièrent auprès de leur supérieur, et l'accusèrent d'avoir, au mépris des règles, introduit et recelé des femmes dans sa cellule. Le supérieur trompé lui donna une obédience pour le monastère d'Iesi, dans la

marche d'Ancône, et la prédication lui fut interdite. Son innocence fut bientôt reconnue : on lui rendit ses pouvoirs ; il vint à Florence, et y débuta avec éclat dans la carrière apostolique. Alors, il se consacra tout entier à combattre l'hérésie des Catares ; il prêcha non-seulement dans les temples, mais encore dans les places publiques, dans les villages, dans les campagnes. Sa réputation se répandit partout. Son influence sur le peuple devint extrême, et il en profita pour former une croisade contre les hérétiques, afin de les chasser de l'Italie. Le pape Grégoire IX, instruit et satisfait de ses travaux, lui conféra la place d'inquisiteur général, dans laquelle il fut également confirmé par innocent IV. Il n'entre point dans notre plan de nous occuper à examiner s'il dépaça, par trop de rigueur, les limites de ses fonctions. Il nous suffira de dire que son extrême sévérité, les excommunications multipliées qu'il faisait lancer par le Saint-Siége, les supplices qu'il déployait contre les Catares, ne firent qu'irriter ces malheureux. Pour se débarrasser de ce redoutable adversaire, ils prirent de tous les moyens celui qui seul pouvait les rendre odieux, et justifier la haine publique que son zèle religieux, trop inconsidéré, avait appelée sur eux ; c'est-à-dire, qu'ils résolurent de l'assassiner. Ils apostèrent des meurtriers à l'entrée d'un bois, entre Barlisano et Guissano, sur la route de Como à Milan. En effet, ces misérables l'attaquèrent à son passage, et l'un d'eux, nommé Carin, lui ayant asené deux coups de hache sur la tête, le massacra, et poignarda ensuite son compagnon, nommé frère Dominique. Ce fut le 6 avril 1252.

Telle est la tragique catastrophe que le Titien a représentée dans ce tableau, qui, depuis trois cents ans, est l'objet de l'admiration de tout ce que l'Europe possède d'hommes amis et appréciateurs du mérite. La célébrité de ce tableau s'est encore accrue depuis son arrivée en France, par la possibilité où l'on est aujourd'hui de le comparer avec tant de chefs-d'œuvres réunis dans le Musée Napoléon.

Ce bel ouvrage laisse une impression profonde dans la mémoire de tous ceux qui le voient. Il semble que le Titien, pour l'exécuter, se soit attaché à réunir toutes les forces de son talent sublime. Il est ici, tout à-la-fois, dessinateur profond, grand coloriste, poète plein d'enthousiasme, de noblesse et d'expression. Si l'on considère ensuite la composition, on est forcé d'avouer qu'il est impossible de représenter une scène semblable avec plus de vérité et de clarté. Saint Pierre,

martyr, est terrassé. Le froid de la mort décolore déjà son front ensanglanté par les blessures qu'il a reçues. Il lui reste cependant encore assez de vie pour tracer, avec son sang, ces mots sur le sable : JE CROIS EN DIEU LE PÈRE TOUT-PUISSANT. Ce dernier acte de la foi du martyr semble ranimer la rage de l'assassin ; elle se peint sur sa figure. Ses traits, ses mouvemens, l'extrême contraction de tous ses muscles, décèlent sa brutalité et sa féroce scélératesse. Seul, il persévère dans son horrible attentat, tandis que ses complices, effrayés par l'apparition de deux anges, fuient dans le lointain. La belle figure que l'on voit sur le premier plan, est celle du frère Dominique. Déjà frappé lui-même, il fuit épouvanté. Cependant, l'incertitude que l'on remarque sur son visage annonce qu'il est combattu entre la crainte du danger et la honte d'abandonner son compagnon.

Rien de plus parfait, de plus gracieux, de plus savamment dessiné, que les deux anges qui planent dans les airs, et dont l'un tient la palme destinée à Pierre. Rien de plus admirable, de plus historique que ce paysage, partie si essentielle et si belle de l'art de la peinture, que le Titien a pour ainsi dire créé, et qu'aucun peintre, depuis lui, n'a rendue avec plus de perfection, ni traitée d'une manière plus large et plus vraie.

Il exécuta ce tableau pour l'église des Dominicains de Venise, dite de Saint-Jean et Saint-Paul. Ridolfi rapporte que Pordonone et le vieux Palme concoururent pour cet ouvrage, mais que l'esquisse du Titien fut préférée. Il cite même une composition sur le même sujet, par le Palme, que l'on voyait encore de son tems dans le palais des Contarini, di San Samuello.

Cet ouvrage capital a été gravé plusieurs fois (1) avec succès, et notamment à l'eau-forte par M. Denon, directeur général des Musées. Il a de même été copié nombre de fois. Le sénateur prince Lucien Bonaparte en possède une repétition en petit, avec quelques légères différences, qu'il a rapportée d'Espagne, et qui probablement fut faite dans l'école du Titien par un de ses coopérateurs, ou du moins par l'un de ses plus habiles élèves.

---

(1) Lefèvre et Martin Bota l'ont gravé. Batista Fontana a de même gravé un tableau sur le même sujet, qu'il donne au Titien, mais dont la composition est totalement différente. Peut-être est-ce celle du Palma, que Ridolfi a vue à Venise.

PLANCHE II.

JOSEPIN (GIUSEPPE CESARI , dit le) , né à Arpino en 1560 ; mort à Rome en 1640.

ADAM ET EVE, CHASSÉS DU PARADIS TERRESTRE ; *peint sur cuivre ; hauteur cinquante-trois centimètres huit millimètres ou un pied six pouces ; largeur trente-sept centimètres cinq millimètres ou un pied deux pouces.*

CE tableau est le seul de ce peintre que possède le Musée , et c'est peut-être à cette circonstance qu'il doit l'honneur d'y être placé. L'on remarque assez de sagesse dans la composition, mais le dessin en est lâche et maniéré. Les caractéres sont sans noblesse. Rien de céleste dans la tête de l'ange. La draperie de cette figure est roide et cassée. Du reste , le pinceau est facile et la couleur agréable.

Quoi qu'il en soit, les défauts de ce tableau sont communs à tous ceux de ce peintre. Il faut le placer parmi les hommes dont les ouvrages ne justifient pas la réputation : colossale pendant leur vie , elle ne survit pas à leur tombe, et la postérité les réduit à leur juste valeur. Le Josepin , comblé des faveurs de huit papes , inonda de ses ouvrages les temples et les palais de Rome ; et malgré cette Fécondité , il est bien moins connu aujourd'hui par ses productions que par la haine trop juste que lui portait Michel-Ange de Caravage.

Fils d'un mauvais peintre d'*Ex-voto* , nommé *Mutio Polidoro* , il servit dans sa jeunesse les peintres que Grégoires XIII employait à la décoration des salles du Vatican. Une figure qu'il se permit de peindre en leur absence mérita leur approbation , et détermina *Ignatio Dante* , sur-intendant des travaux, à le recommander au pape , dont la munificence accorda à ce jeune homme une pension de dix écus romains, par mois, pour continuer ses études. Ce prince lui commanda en outre des ouvrages qu'il payait magnifiquement.

Cette protection le mit à la mode. Il se vit surchargé de travaux. De-là , pour y satisfaire , l'origine de cette manière expéditive qu'il adopta , si opposée à la pureté de l'antique et à la nature. On doit à Baglioni l'immense et peu intéressante liste des ouvrages du Josepin.

On ne peut pas même citer avec éloge ses tableaux de l'histoire romaine (1) qu'il exécuta pour la salle des conservateurs du Capitole, et que de son vivant l'on prôna avec une exagération sans exemple. Josepin eut le sort de quelques-uns de nos peintres du dernier siècle, dont la réputation fut l'effet d'un engouement ridicule et irréfléchi de leurs contemporains, et est aujourd'hui un objet d'étonnement et de pitié pour nous. Mais il est vrai que la postérité remet constamment toutes les choses à leur place.

Le Josepin suivit en France le cardinal P. Aldobrandin, et, si l'on en croit Baglioni, fit don à Henri IV de deux tableaux, un *Saint Georges* à cheval, et un *Saint Michel*. Ce don fut généreusement payé. Mais comme il est constant, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, que le Musée ne possède d'autres tableaux de ce peintre, que celui qui fait le sujet de cet article, il est présumable que ces deux tableaux sont ceux de Raphaël que l'on voit dans la collection, et dont nous avons décrit le premier dans la quatrième livraison de cet ouvrage. Baglioni, d'ailleurs, ne dit point que ces tableaux, donné par le Josepin, fussent de lui.

Outre l'ordre de Saint-Michel, dont Louis XIII le décora, ce prince le combla encore de présens pour quelques tableaux qu'il lui envoya. Ces tableaux sont inconnus.

PLANCHE III.

DAVID TENIERS.

LES JOUEURS DE CARTES ; *peint sur bois ; hauteur quarante-quatre centimètres ou un pied quatre pouces cinq lignes ; largeur soixante-quatre centimètres ou deux pieds.*

Dans un estaminet, ou tabagie flamande, deux villageois jouent. Un grossier escabeau de bois leur sert de table. Trois spectateurs les entourent, et tous trois prennent une attention marquée au coup qui va se passer. Ce coup sans doute est important, car le joueur

(1) Remus et Romulus allaités par la louve. L'enlèvement des Sabines. Le combat des Romains et des Sabins. Rome fondée par Romulus. Les Vestales, etc.

sur la chaise duquel l'un des spectateurs s'appuie, tient en main deux cartes, l'as de pique et l'as de carreau, paraît incertain sur le choix qu'il doit faire de l'une de ces deux cartes, tandis que son adversaire attend qu'il se décide avec une sorte de patience malicieuse. Derrière ces cinq personnages dont l'expression est aussi vraie que spirituelle, le cabaretier marque avec de la craye, sur le montant d'une porte, la quantité de pots de bière qu'il a fournis. A droite, on aperçoit l'enfoncement d'un cellier, et dans le fond un valet, un pot à la main, qui, sur le seuil d'une porte ouverte, semble répondre à quelqu'un qui lui parle en dehors.

Ce tableau délicieux par la vérité de l'expression, la justesse des attitudes, le charme du coloris et la touche la plus spirituelle, vient de Turin. Il appartenait au roi de Sardaigne. C'est l'une des plus belles productions de Téniers. Il l'exécuta en 1650. Cette date se lit sur le portrait accroché à la muraille de la tabagie. La signature de Téniers se voit près des ustensiles de cuisine représentée à droite du tableau.

PLANCHE IV.

OSTADE (Isaac van) né à Lubeck en 1612, fut élève de son frère Adrien van Ostade.

UN HIVER; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-seize centimètres six millimètres ou trois pieds; largeur un mètre quarante-cinq centimètres ou quatre pieds six pouces.*

Ce beau tableau est l'une des productions les plus estimées d'Isaac van Ostade, et peut être comptée parmi celles dont la perfection lui valut sa haute renommée, et le plaça au rang du plus digne élève de son frère Adrien. Admirable par la couleur, l'esprit et la traduction fidèle de la nature, il représente un hiver de la Batavie, et la manière dont les hollandais voyagent sur leurs canaux glacés. On aperçoit à gauche quelques maisons d'un village situé sur les rives du canal, et un grand arbre dépouillé de ses feuilles. Un cheval attelé à un traîneau chargé de marchandises, gravit avec effort, sous le fouet d'un conducteur, le revers du rivage; et un peu plus loin un homme est occupé à chausser ses patins. Sur le premier plan, quatre enfans jouent

autour d'un traîneau arrêté sur le sol, tandis qu'un groupe composé d'un homme, d'une femme, d'un jeune garçon, arrivent en patinant et viennent de dépasser un enfant qui, assis dans un petit traîneau, s'aide de deux gaffes pour se faire glisser sur la place. Dans le lointain, des barques enfermées par les glaces, des patineurs, des traîneaux, les uns conduits par des chevaux, les autres dirigés par des hommes qui les poussent devant eux, et enfin à l'horizon, des moulins à vent et le clocher d'un village.

La pose et le mouvement des figures, le site, les ciels, tout est d'une vérité admirable. La neige foulée par les pieds des hommes et des animaux a perdu de sa blancheur, et n'a plus cet éclat et cette crudité si fatigants dans les tableaux de ce genre, tels que ceux de Foschi et de quelques autres peintres d'Hivers, où la neige, par sa monotone et insoutenable blancheur, détruit toute espèce d'harmonie, et n'atteste que le peu de génie de leurs auteurs.

Ce beau tableau, assez nouvellement connu, fut long-tems relégué dans une petite ville de la Gueldre, où un batelier de Bruxelles, nommé van Turnoot, qui spéculait sur les objets d'arts, l'acheta pour la modique somme de 150 florins. Il l'apporta dans sa patrie, et voulut le vendre 12,000 francs, Il le possédait encore, lorsque monsieur Paillet, négociant justement estimé, crédité par M. d'Angivilliers pour acheter pour cent mille écus de tableaux dans les Pays-Bas, à la vente du célèbre cabinet Locquet, vit ce tableau chez van Turnoot, et parvint à l'acquérir pour la collection de France, au prix de 6000 fr. Nous devons ces détails à M. Paillet lui-même.

PLANCHE V.

CHAMPAGNE (Philippe de).

PORTRAIT DE L'AUTEUR ; *peint sur toile ; hauteur un mètre dix-huit centimètres cinq millimètres ou trois pieds huit pouces ; largeur quatre-vingt-six décimètres ou deux pieds huit pouces.*

Ce grand peintre avait 66 ans quand il s'est peint lui-même, comme on en peut Juger par le millésime 1668 que l'on lit sur un rouleau de

papier que cette figure tient dans sa main gauche. Il est drapé d'un grand manteau noir qu'il retient de la main droite, et s'est représenté dans un paysage, au fond duquel on aperçoit Bruxelles, sa patrie. Ce beau portrait est vrai comme la nature. Il sort de l'ancienne collection de l'académie de peinture, dont Champagne fut membre dès 1648, et professeur en 1655. Elle la tenait de M. Reussel, graveur, qui le lui donna huit ans après la mort de ce peintre célèbre, le 27 juin 1682.

Gérard Edelinck a gravé ce portrait en 1676. C'est l'une des plus belles estampes connues. Elle est très-recherchée, et les artistes l'estiment comme le chef-d'œuvre de la gravure. Le Musée Napoléon en possède la planche.

PLANCHE VI.

ENFANT LUTTANT AVEC UN CYGNE ; *proportion, un mètre deux centimètres ou trois pieds deux pouces.*

Cette sculpture est de la plus rare beauté. Elle égale, par la perfection du travail et la vérité, les plus précieux ouvrages de l'antiquité. Le Musée du Capitole possède un groupe semblable, que Winckelman a célébré. Le nôtre est-il une répétition ? Il est si parfait, qu'on serait tenté de le croire l'original.

Le directeur général des Musées, M. Denon, l'a principalement distingué dans son éloquent discours sur les monumens recueillis en Italie. Il s'appuie de la beauté de cette statue, pour venger les anciens du reproche immérité de n'avoir pas su rendre les formes aimables de l'enfance. « On leur a reproché, dit-il, de n'avoir su faire que de petits hommes, au lieu de représenter des enfans. Celui-ci est une preuve qu'ils ont possédé à un degré aussi sublime que dans toutes les autres parties de l'art, celui d'énoncer des formes incertaines et molles, de noyer des muscles dans la bouffissure de l'enfance, de couvrir l'austérité du savoir, toutes les mignardises de la grace, etc. »

M. Visconti croit y reconnaître la copie d'un groupe cité par Pline, que Boëthus, sculpteur carthaginois, avait executé en bronze.

Elle fut découverte à *Roma Vecchia*, à une lieue et demie de Rome. Malheureusement elle a éprouvé des restaurations, et c'est surtout la tête que l'on doit regretter.



Des.né par Bourdon. Gra.é a l'Eau-forte par Bertaux, et Filhol. Ter.é par Bonnet

MARTYRE DE S.T PIERRE DOMINIQUIN.



N°. 134 JOSEPIN. Éco. Ital.



Dessiné par Mlle Leroy Gravé par Villerey

ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS.



Dessiné par Swebach. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Niquet.

LES JOUEURS DE CARTES.

I. OSTADE.

N° 136.

Eco. Flam.



Dessiné par Swebach.

Gravé à l'Eau-forte par Berthaux.

Terminé par Duparc.

UN HYVER.



Dessiné et Gravé par Test'ard.

PORTRAIT DE PH. DE CHAMPAGNE.

Figure en Mar.bre Pentelique



Des.é par Vauthier. Gravé au Trait par Gounod. Ter.é par V.ve Hulbard.

ENFANT A L'OIE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

VINGT-QUATRIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE SUEUR (EUSTACHE).

SAINT BRUNO recevant à la porte de la Chartreuse un bref du pape Urbain II, par lequel il l'invite à le venir trouver à Rome; *peint sur bois et cintré; transporté il y a vingt ans sur toile; hauteur un mètre soixante-dix centimètres ou six pieds; largeur un mètre vingt-six centimètres ou quatre pieds.*

Ce beau tableau faisait partie de l'histoire de Saint Bruno, que Le Sueur exécuta pour le cloître des Chartreux de Paris

Otton ou Oddon avait été l'un des disciples de Bruno lorsqu'il professait la théologie à Reims. Lorsque sous le nom d'Urbain II, il fut élevé sur la chaire de Saint Pierre, il voulut s'aider des lumières et des conseils du célèbre et vertueux fondateur des Chartreux; et tel fut le motif du message qu'il lui adressa. Six ans s'étaient à peine écoulés depuis l'époque où Bruno s'était retiré dans les montagnes de Grenoble, lorsqu'il reçut du souverain pontife cette invitation, si bien faite pour flatter l'orgueil et l'ambition de tout autre, mais que sa pieuse modestie ne lui fit envisager qu'avec chagrin. Son départ allarma vivement les religieux qu'il avait associés à ses travaux, et ce ne fut qu'avec beaucoup de peine qu'il parvint à les détourner du dessein de l'accompagner.

L'instant où Saint Bruno reçoit le bref du pape est celui que le peintre a choisi. Le messager de ce prince a mis pied à terre, et s'est écarté de son cheval qu'il a laissé libre, et dont l'attitude indique assez la fatigue. Le costume assez riche de cet envoyé, l'épée dont il est armé annonce que ce n'est pas un simple domestique que le pontife a chargé

de cette mission. Il a déjà remis sa dépêche à Saint Bruno, et se tient debout et découvert devant lui en attendant sa réponse. Saint Bruno lit le bref; la peine que lui fait intérieurement éprouver l'expression flatteuse de la volonté du pape se peint sur sa figure, mais sans nuire au sentiment de résignation que sa piété lui commande pour le chef de l'église, dont la nuance est également sensible. Le religieux que l'on voit à ses côtés, vivement affecté de l'idée d'une séparation prochaine, attend en silence la détermination que prendra Saint Bruno. Les deux religieux placés derrière lui, expriment par leurs gestes l'intention où ils sont de le suivre s'il s'éloigne.

La simplicité de cette composition est sublime. C'est la scène telle qu'elle a dû se passer. Ici rien n'est affecté, rien n'est forcé ; tout est juste, tout est naïf dans l'expression et dans les attitudes. On peut dire que ce grand maître a poussé l'art jusqu'à peindre le silence, quoique cependant tous les personnages expriment parfaitement les divers sentimens dont ils sont agités.

Ce tableau est l'un des plus précieux de la suite du cloître des Chartreux, ou du moins celui que les artistes admirent avec le plus de prédilection. Il est maintenant placé dans la galerie du Sénat Conservateur. L'idée de publier ensemble tous les tableaux de la même histoire, dont le peintre avait décoré le cloître des Chartreux, se présentait assez naturellement ; mais il eût fallu pour cela intervertir l'ordre que nous avons jusqu'ici suivi dans notre ouvrage. Et chacun de ces tableaux méritant d'ailleurs une analyse particulière, nous avons préféré de ne les publier que successivement.

On trouve celui-ci gravé assez médiocrement par Chauveau, dans *le cloître des Chartreux* publié par Cousinet.

PLANCHE II.

RUBENS

UNE SAINTE FAMILLE ; *peint sur bois ; hauteur un mètre seize centimètres ou trois pieds six pouces trois lignes ; largeur quatre-vingt-neuf centimètres ou deux pieds six pouces quatre lignes.*

La Vierge, Sainte Anne et Saint Joseph regardent tendrement l'Enfant Jésus, qui, couché dans son berceau, caresse affectueusement le petit Saint Jean.

Ce tableau sort de la galerie du palais Pitti à Florence. Il est d'une belle conservation. On peut lui reprocher de fortes incorrections de dessin. La main de la Vierge que l'on voit appuyée sur le berceau, est cassée au-dessus du poignet : elle n'est pas d'ailleurs en proportion avec l'autre main de la même figure. Mais le coloris est enchanteur, et les incorrections disparaissent, pour ainsi dire, devant la magie du pinceau.

Ce tableau vient d'être accordé par le gouvernement au Musée de Dijon.

PLANCHE III.

REMBRANDT.

TOBIE ET SA FAMILLE, prosternés devant l'ange Raphaël, qui disparaît après s'être fait connaître; *peint sur bois; hauteur soixante-douze centimètres ou deux pieds; largeur cinquante-quatre centimètres ou un pied six pouces.*

Le jeune Tobie, après avoir, grace aux sages conseils et aux secours puissans d'Azarias, échappé à la voracité d'un énorme poisson prêt à le dévorer; recouvré, dans le pays des Mèdes, les dix talens que son père avait prêtés, et évité le sort fatal des sept premiers maris de Sara, fille de Raguel, devenue son épouse, est de retour dans sa maison, et vient de rendre la vue à son père avec l'ouïe du poisson qu'il a vaincu. C'est alors qu'Azarias, dont la mission divine est finie, se fait connaître à cette Sainte Famille pour l'Ange Raphaël, et remonte au ciel en sa présence, pour reprendre sa place aux pieds du trône de l'Eternel.

Telle est la scène miraculeuse que Rembrandt a rendue avec le talent le plus extraordinaire et le plus consommé. Il règne dans ce tableau une vérité et une variété d'expression admirables. La pieuse humilité du vieux Tobie, dont le front est courbé vers la terre; la gratitude de son fils, si bien rendue par l'attendrissement qu'il éprouve en se voyant séparé pour jamais de l'ami que Dieu lui avait donné; l'étonnement de Sara; la confusion d'Anne, femme de Tobie, en reconnaissant que c'est à tort qu'elle douta de la protection céleste; tous ces divers sentimens de

l'ame sont caractérisés sur la figure de chacun des personnages avec une inconcevable profondeur. L'Ange se balance déjà dans les airs, il jette un dernier regard sur cette famille, et va bientôt s'enfoncer et disparaître dans l'immensité. Rien de plus parfait que cette figure pour la justesse des mouvemens et la magie de l'effet. La lumineuse émanation de son angélique essence reçoit un éclat de plus par le contraste de l'épaisse fumée qui s'élève de la terre, et dont les tourbillons vont bientôt le dérober aux regards des spectateurs. Cette inspiration du génie jette sur cette scène un ton mystérieux qu'il n'appartient qu'à ce grand peintre de rendre avec autant de perfection, et jamais l'art ne fut porté à un degré plus suprême.

Ce tableau, l'un des plus capitaux de l'ancienne collection des rois de France, a été gravé avec succès et dans la manière du maître par M. Denon, directeur général des Musées.

Il paraît que Rembrandt s'est exercé plus d'une fois sur le même sujet. Il a gravé lui-même une de ses compositions, représentant également l'Ange Raphaël se séparant de la famille Tobie pour remonter au ciel. Anthoni Walker a gravé aussi d'après ce maître un tableau représentant la même scène où l'Ange se voit de face. Celui-ci appartenait à un Square anglais nommé Nathaniel Hône. Ces deux compositions sont loin de mériter les éloges que l'on doit à celle que l'on voit au Musée Napoléon, et que nous venons de décrire.

PLANCHE IV.

HEUSCH (Guillaume de), né à Utrecht en 1638, mort dans la même ville vers l'an 1700.

UN PAYSAGE; *peint sur cuivre; hauteur trente-neuf centimètres ou treize pouces; largeur quarante-huit centimètres douze millimètres ou seize pouces et demi.*

Un feuillé spirituel, la lumineuse chaleur du soleil de l'Italie sont les caractères remarquables des tableaux de Guillaume de Heusch, le premier et le plus recommandable des élèves de Jean Both. Cet habile artiste prenait toujours ses vues d'après nature, et c'est à cette circonstance que ses compositions doivent, ainsi que celles de son maître, cette vérité et ce

charme que n'ont et ne peuvent avoir ces paysages, froidement symétriques, où tout est ajusté avec beaucoup de goût sans doute, et qui possèdent tout, excepté la vie.

Guillaume de Heusch séjourna long-tems en Italie, et c'est là que ses principales productions ornent les galeries les plus célèbres. Le Musée Napoléon ne possède de ce maître, que celui dont il est question ici. Il sort de la belle collection de M. de Tolozan, et fut acheté pour la somme de 1221 francs.

On peut reprocher à ce peintre un peu de maigreur et de sécheresse dans la forme de ses arbres, dont en général les masses ne sont point assez solides. Celui-ci en est une preuve. Assurément le grand arbre que l'on voit sur le devant n'a point assez d'épaisseur ni de profondeur, relativement à sa hauteur et à l'étendue de ses rameaux. Néanmoins, quelques réelles que soient ces légères imperfections, il faut avoir des yeux bien exercés, pour ne point confondre ses ouvrages avec ceux de son maître, généralement estimés dans les arts.

On ne sait par quelle négligence Descamps et quelques autres écrivains le nomment Guillaume de Heus, quoique sur toutes les productions de ce peintre sa signature soit constamment orthographiée : G. D. Heusch.—F. On ne saurait, autant qu'il est possible, être trop scrupuleux sur l'orthographe des noms propres. La vérité de l'histoire le commande autant que le respect dû à la mémoire des artistes célèbres.

PLANCHE V.

HUYSUM (Jean Van-), élève de Juste Van-Huysum, son père.

UNE CORBEILLE DE FLEURS ; *peint sur bois ; hauteur soixante centimètres ou vingt pouces ; largeur quarante-cinq centimètres.*

Van-Huysum considéré comme peintre de fleurs, mérite toute sa célébrité. Il a pour ainsi dire rivalisé avec la nature. Fraîcheur, grâces élégance, vérité, coloris ; il serait le dieu du printems, si Flore lui eût cédé ses parfums.

En général, la peinture des mœurs nationales est un caractère plus particulier à l'Ecole flamande ou hollandaise, qu'à toute autre. Moins occupée des grands souvenirs de l'antiquité, que des objets dont elle était entourée, ce sont les penchans, les délassemens, les goûts, les

plaisirs, les occupations, les opinions, enfin, la vie privée ou publique du peuple qu'elle avait sous les yeux, qu'elle s'est sur-tout appliquée à étudier et à copier. De-là ces riantes kermesses; ces représentations fidèles du mouvement des villes et des marchés; ces riches aspects de villages opulens; ces troupeaux errans dans de gras paturages; ces ports, ces canaux encombrés de barques commerçantes, ou sillonnés par le patin, quand l'hiver a durci leur cristal immobile; ces précieux détails de la boutique du marchand industrieux; ces majestueux intérieurs des temples religieux; tout enfin ce qui concerne spécialement les compositions favorites de cette Ecole : et c'est à cela qu'elle doit peut-être cette sorte d'attraction qu'elle exerce plus généralement sur tous les regards. Telle est notre faiblesse, que la peinture des actions nous attache davantage que celle des vertus. Il était donc naturel que le pays, où le goût pour les fleurs a tout le caractère des passions, où il en a la jalousie, l'enthousiasme, le délire, produisit le plus parfait comme le plus célèbre des peintres de fleurs. En France aussi nous avons des peintres de fleurs d'une haute distinction; mais on dirait que l'influence du climat leur donne une coquetterie que n'a pas le flamand. Celui-ci ne songe qu'à la nature, en peignant les fleurs; il semble que les nôtres songent moins à la nature qu'à la beauté qui doit se couronner de ses présens : l'un agit comme son modèle; il les assemble, les unit, les jette au hasard : les autres les choisissent, les arrangent, les disposent comme si la main d'une amante devait les caresser, comme si sa bouche devait s'embaumer de leurs parfums. Enfin, on reconnaît dans les fleurs de Van-Huysum, qu'elles sont une passion nationale, et dans celles de nos peintres, qu'elles ne sont qu'une parure de l'amour.

Avant d'arriver au Musée Napoléon, ce charmant tableau fut admiré dans les collections de MM. de Julienne et de Montuley. Il est ainsi signé : *Jean Van-Huysum.*

PLANCHE VI.

CLIO, MUSE. *Figure d'un mètre quatre-vingt-quatre centimètres ou cinq pieds six pouces de proportion.*

CETTE statue antique, ainsi que plusieurs autres Muses dont nous avons précédemment parlé, a été trouvée dans la maison de *Cassius*, près Tivoli. Elle est représentée assise et couronnée de laurier. Quoi-

que cette coiffure ne soit pas étrangère à cette Muse, la tête cependant est rapportée, et n'est pas la sienne. Ce n'est pourtant pas une restauration moderne, et cette tête est également antique. Clio est ici vêtue et chaussée comme Calliope sa sœur. L'analogie qui règne entre leurs travaux rend cette conformité de costume assez naturelle. L'antiquaire Visconti s'en explique ainsi : « Clio, la Muse de l'histoire, n'en est guère distin-
» guée (de Calliope) que par le volume ou rouleau qu'elle tient, au
» lieu de tablettes. Ces deux Muses consacrent également la mémoire
» des grandes actions ; mais Clio écrit l'histoire de l'homme, Calliope
» chante le héros ; et comme c'est en vers que cette dernière écrit, elle
» a besoin de *tablettes* pour effacer ceux qui sont faibles, et leur en
» substituer de meilleurs. » Je n'admets point cette définition ; elle pourrait convenir aux Muses, considérées comme filles de Piérus et d'Antiope, et par conséquent de nature humaine ; mais non aux Muses, telles que nous les entendons par cette dénomination générale, comme filles de Jupiter et de Mnémosyne, par conséquent de nature divine. Dès-lors Calliope, sous ce double rapport, et d'essence purement céleste, et d'inspiration constante d'Apollon, ne peut avoir besoin de rien effacer, parce qu'il n'est pas possible que son génie conçoive et enfante rien de faible. Il faut donc chercher une autre explication aux tablettes allégoriques de Calliope. J'aimerais mieux supposer, puisque l'on veut admettre que ce soit Calliope qui chante les héros ; j'aimerais mieux supposer, dis-je, qu'elle est présente aux batailles, qu'elle inscrit sur ces tablettes les noms des héros qui méritent d'être chantés par elle ; et si l'on veut que le poinçon dont elle est quelquefois armé, lui serve à effacer quelque chose, ce seront les noms de ces mêmes héros, lorsque, par quelques actions indignes de leur caractère, ils auront perdu le droit d'être célébrés par cette Muse.



Des. par Bourdon. Gravé à l'Eau forte par Coiny. Term. par C. Niquet.

MESSAGE DU PAPE URBIN II. A S^{t}. BRUNO.



Des.ⁿᵉ par Chasselat   Gr.ᵉ à l'Eau-forte par le Rouge   Ter.ᵉ par Langlois le J.ⁿᵉ

UNE S.ᵀᴱ FAMILLE.



No. 141. REMBRANDT. Eco.le Flam.de



Dessiné par Dabos — Gravé par Devent.

TOBIE PROSTERNÉ DEVANT L'ANGE.

HEUSCH.

N°. 142 Éc. le Flam. de



Dessiné par Guiot. Gravé à l'Eau-forte par F. Dibol Terminé par Bovinet.

PAYSAGE.



Des.né par Evrard. Grav.é à l'Eau-forte par C. Marillier. Term.é par C.le Fossard.

UNE CORBEILLE DE FLEURS.



N°. 144 Statue en Mar.re Pentéli.que



Dessiné par Vauthier. Gravé par Mariage

CLIO.

TABLE
DU DEUXIÈME VOLUME.

LIVRAISONS DE 13 A 24.

GRAVURES DE 73 A 144.

SUJETS DE PEINTURE.

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Georgione (G. Barbarelli, dit le)	Italienne . . .	Un Concert.	101
Guerchin (Gio, Fr. Barbieri, dit le) . .	*Idem*	Circé	80
Guide (Guido Reni, dit le)	*Idem*	David tenant la tête de Goliath. .	110
Heusch (G. de). . .	Flamande . . .	Paysage	142
Huysum (J. Van). .	*Idem*	Une Corbeille de Fleurs	143
Josepin (Guiseppe Cesari, dit le)	Italienne . . .	Adam et Eve chassés du Paradis terrestre	134
Le Brun (C.). . . .	Française . . .	Le Triomphe d'Alexandre. . . .	91
Le Sueur (E.) . . .	*Idem*	La Messe de Saint Martin. . . .	73
Idem.	*Idem*	Le Portement de Croix.	116
Idem.	*Idem*	Message du Pape Urbain II à Saint Bruno.	139
Lotto (L.)	Italienne. . . .	La Leçon de Chant	125
Meulen (A. F. Van-Der)	Flamande . . .	Halte de Cavalerie.	105
Ostade (A. Van) . .	*Idem*	Le Buveur	95
Ostade (I. Van) . .	*Idem*	Un Hiver.	136
Parmesan (F. Mazzola, dit le).	Italienne. . . .	La Sainte Famille	121
Poëlenburg (C.). . .	Flamande . . .	Paysage	88
Pontorme (J. Carrucci, dit le).	Italienne . . .	Portrait d'un Graveur	83
Potter (P.).	Flamande . . .	Animaux dans une Prairie . . .	76
Poussin (N.)	Française . . .	Les bergers d'Arcadie.	109
Idem.	*Idem*	Les Philistins frappés de la Peste.	127
Raphaël (Sanzio) . .	Italienne. . . .	La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean.	103
Idem.	*Idem*	Portrait de Léon X.	107
Rembrandt (P.). . .	Flamande . . .	Portrait d'un Vieillard	119
Idem.	*Idem*	Portrait d'Homme.	131
Idem.	*Idem*	Tobie prosterné devant l'Ange. .	141
Rosa (Salvator). . .	Italienne . . .	L'Ange et Tobie.	111
Rubens (P. P.). . .	Flamande . . .	Une Sainte Famille	140
Stella (J.)	Française . . .	Clélie prête à passer le Tibre . .	115
Teniers (le Vieux) .	Flamande . . .	Le Joueur de Cornemuse. . . .	74
Teniers (D.)	*Idem*	Les Œuvres de Miséricorde. . .	104
Idem.	*Idem*	Les Joueurs de Cartes	135
Titien	Italienne. . . .	Le Martyre de Saint Pierre Dominicain	133

SCULPTURES.

FIN DE LA TABLE DU DEUXIÈME VOLUME.

